
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07203 415 0

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/loeuvredramatiqu00erns

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

DE H. BERLIOZ

BOURLOTON. — Imprimeries réunies, B.


H. Berlioz

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

DE

H. BERLIOZ

PAR

ALFRED ERNST



PARIS

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES

3, RUE AUBER, 3

1884

Droits de reproduction et de traduction réservés

MT
92
B44E7

L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE BERLIOZ

I

INTRODUCTION. — L'HOMME ET L'ŒUVRE

Le 9 mars 1869, M. Ernest Reyer écrivait dans le *Journal des Débats* les lignes suivantes :

« Le bronze n'a pas tonné, les cloches n'ont pas fait entendre leur carillon funèbre, les journaux de musique qui paraîtront demain ne seront même pas encadrés de noir en signe de deuil. Et pourtant un grand artiste vient de

mourir, un artiste de génie qu'ont poursuivi les haines les plus violentes, qu'ont entouré les témoignages de l'admiration la plus vive. Si le nom de Berlioz n'était pas de ceux que la foule a appris à saluer, il n'en est pas moins illustre, et la postérité l'inscrira parmi les noms des plus grands maîtres. Son œuvre est immense, l'influence qu'il a exercée sur le mouvement musical de son époque est plus considérable qu'on ne le croit aujourd'hui... dans la patrie de Beethoven, on l'appelait le Beethoven français...

» Je ne saurais aujourd'hui, tant ma douleur est profonde, écrire quoi que ce soit qui ressemblât à une étude sur le rôle joué par Berlioz et sur ses œuvres impérissables; l'admiration que j'avais pour l'artiste égalait mon affection pour l'ami... Je l'ai vu mourir, et pas une plainte ne s'est échappée de ses lèvres avant qu'elles fussent glacées par les premières ap-

proches de la mort... La mort a donc été douce pour ce grand artiste dont la vie avait été traversée par de si dures épreuves. »

Il n'est pas hors de propos de revenir ici, après tant et de si judicieux auteurs, sur l'œuvre dramatique de Berlioz : l'enthousiasme fervent mais peu éclairé dont la musique du maître est l'objet depuis sept ou huit ans, n'a pas été sans imprudences graves et sans erreurs compromettantes. D'autre part, il ne faut pas que la révélation des drames de Wagner, inconnus jusqu'ici du public français, fasse oublier la plus solide et la plus haute de nos gloires musicales. Malgré ce qui a été dit et écrit sur son compte, Berlioz demeure pour beaucoup d'esprits une énigme inquiétante, un sujet de perpétuelle contradiction. Dans un livre fort remarquable du reste [1], on trouve

1. *Les Révolutionnaires de la musique*, par Octave Fouque. Paris, Calmann Lévy, 1882.

sur Berlioz des appréciations assez difficiles à concilier : l'auteur déclare que la mélodie de Berlioz « renferme plus de véritable passion humaine » que celle de Wagner, après avoir déploré que le musicien français n'eût pas le tempérament dramatique. Voilà donc deux jugements opposés; le premier est discutable à coup sûr, mais le second est radicalement faux; Berlioz est un musicien dramatique, inégal mais puissant; il l'a prouvé par d'éclatants exemples; réunir et analyser ces exemples, c'est là tout le but de la présente étude.

Berlioz est un musicien dramatique; il l'est si bien, que, lorsque nous avons essayé de faire un choix entre ses partitions et d'écarter les œuvres purement musicales d'où l'action était absente, nous nous sommes trouvés dans une perplexité grande; car ici, à des degrés divers, le drame est partout, depuis les premières mesures de la *Symphonie fantastique* jusqu'aux

dernières notes des *Troyens*. On le pressent dans *Harold*, on le devine dans l'ouverture des *Francs Juges*, on l'aperçoit clairement dans celle du *Roi Lear*. Le *Te Deum*, la *Symphonie triomphale*, le *Requiem* côtoient le drame et y touchent par plus d'un point. Qu'est-ce donc que cette partition si frémissante de passion enflammée, si belle d'horreur tragique, où Roméo vient râler et mourir sur les marches du tombeau des Capulets ; où le père Laurence, le crucifix à la main, prononce, devant les cadavres des deux amants, le serment de réconciliation des familles ennemies? Et *Benvenuto Cellini*, où la verve comique se mêle, libre et gaie, aux sentiments les plus fiers, à l'amour agissant et vainqueur? Quels noms donner à *la Damnation de Faust*, à *la Prise de Troie*, aux *Troyens à Carthage*?

Obligé cependant de préciser le sujet de cette étude, nous avons choisi les œuvres de

Berlioz, qui ont eu et peuvent avoir encore une influence réelle sur la musique dramatique française. La limite n'était point aisée à fixer, et nous craignons qu'elle ne soit jugée arbitraire : c'est ainsi que nous n'avons pas cru devoir faire entrer *Lélio* et *Béatrice et Bénédict* dans le cadre de notre travail, bien que ces deux partitions aient été écrites pour la scène.

Berlioz a été un grand musicien, un grand poète de la musique. Ceux qui l'ont connu savent qu'il était aussi un grand cœur. C'est parce qu'il a aimé et souffert qu'il a si bien exprimé les sublimes amours et les souffrances immortelles de ses héros, Harold et Roméo, Juliette et Marguerite, Faust, Didon, Cassandre. Il savait la douleur, cet homme qui donnait pour épigraphe à ses *Mémoires* le cri désespéré de Shakspeare : *Life is but a walking shadow!..* Une émotion profonde pénètre éga-

lement sa musique et le récit attristé de son existence : Voici Marguerite qui gémit, seule dans sa chambre, tandis que la retraite sonne par la ville,

Comme au soir où l'amour offrit Faust à ses yeux...

Voici Berlioz lui-même revenant à la Côte-Saint-André, gravissant le Saint-Eynard, parcourant la campagne de Meylan; il éclate en sanglots à la vue de ces lieux témoins d'une première et inoubliable passion [1]; il pleure au souvenir de l'Aimée, de celle qu'il appelait « son étoile », *stella montis!* Combien de pages dans ses œuvres qui gardent l'écho de ses douleurs personnelles ! combien d'inspirations admirables où son âme endolorie a passée tout entière ! Aux deuils, aux séparations, aux mal-

1. Cette page est touchante comme la *Tristesse d'Olympio*... « Estelle fut la rose qui a fleuri dans l'isolement.... » écrit Berlioz, inspiré par les vers mélancoliques de Thomas Moore.

heurs sans nombre, venaient s'ajouter les épreuves de l'artiste, les cruelles déceptions du musicien. Et toujours, chez Berlioz, malgré des révoltes terribles, malgré des plaintes et des colères qui semblent blasphémer, on retrouve une foi supérieure en l'art, en l'avenir, en la vérité, en Dieu.

L'homme explique l'œuvre. Le caractère de Berlioz, ses passions violentes, ses tristesses, ses enthousiasmes, achèvent de commenter *Harold*, *Roméo*, *Faust*, *les Troyens*. De même Beethoven semble revivre, aimer, rêver, combattre, dans ses sonates, ses trios et ses quatuors. La biographie de Berlioz est trop connue pour que nous essayions de la recommencer ici ; mais il importait de rappeler les longues souffrances endurées par le maître avant d'aborder l'analyse de ses drames. Cette âme ardente n'a eu que de grandes et poétiques inspirations ; ce musicien tant raillé n'a jamais fait au public une conces-

sion désapprouvée par sa conscience d'artiste. Il a respecté son art; il a vu plus loin que le succès immédiat, plus loin que les entraînements irréfléchis de la foule. Il croyait. Ce ne sera pas son moindre titre de gloire.

II

BERLIOZ. — LE MUSICIEN

On est parfois tenté de dire : Il y a plusieurs musiciens en Berlioz. Bien souvent, lorsqu'on écoute une de ses œuvres, on s'imagine retrouver Beethoven ou Weber; puis on songe à Gluck, et, presque aussitôt, pour peu que l'on soit familier avec l'école française, les noms de Méhul et de Lesueur se présentent à l'esprit. Mais tous ces styles divers, que l'on reconnaît ou croit reconnaître, sont fondus et transformés par une puissance souveraine; ils portent une empreinte indépendante, toute nou-

velle. A mesure que l'on réfléchit, l'originalité de l'auteur se dégage ; ce ne sont point des réminiscences que l'on entend, ce n'est point la musique de Beethoven ou de Gluck, c'est celle d'un artiste qui est bien lui-même, d'un compositeur doué d'une personnalité indiscutable.

Ce qui désoriente les auditeurs, c'est l'équilibre étonnant qui existe chez Berlioz entre les qualités françaises et celles de la race allemande. Équilibre d'autant plus curieux qu'à la première impression, le génie de Berlioz peut sembler impatient de toute loi, irrégulier dans sa force, ennemi de tout moyen terme, dépourvu même de pondération. Berlioz se rapproche des Allemands par son amour de la polyphonie, sa science de l'instrumentation, son goût pour les effets larges ; par un sentiment religieux et grave qui s'affirme à mainte reprise ; par sa haine des contre-sens musicaux, des formes vulgaires, de la frivolité du style. Il s'en rap-

proche encore par l'admiration, le culte des maîtres de l'Allemagne et l'étude approfondie qu'il a faite de leurs œuvres, étude qui a exercé sur lui une influence décisive. D'autre part, il est Français, bien Français, Méridional même, par sa passion de la couleur, sa vivacité, sa fougue ; par le soin qu'il apporte à être net et précis. Il est Français, car, dès qu'il traite un sujet, il le serre de près et ne souffre rien d'hésitant dans sa manière d'écrire. Au milieu de ses fantaisies et de ses hardiesses, il veut rester logique; il craint l'abstraction, il affectionne les formes concrètes, les images saisissantes, il a un désir extrême de mouvement et de variété.

Ce souci de la clarté, constant chez Berlioz, se présente, d'ailleurs, comme la conséquence inévitable d'une préoccupation première, celle de l'expression, de l'expression *à tout prix*, qui ne quittait pas un instant l'illustre musi-

cien. C'est là une qualité supérieure, c'est la marque distinctive des grands, des vrais artistes, de qui l'œuvre demeure éternellement jeune et belle. Berlioz a tout sacrifié à l'expression. Doit-il faire chanter un personnage, il ne se contente pas de donner a la mélodie un caractère général correspondant au sentiment du héros : il accentue le mot par la note, et l'harmonie, non moins expressive, illumine et colore toute ses intentions. Il fouille le sens du texte : il ne néglige aucun sous-entendu, même douteux, mais l'accuse d'une inflexion spéciale, ou le soutient d'un accord. Cette gradation, qui va de la généralité du sentiment ou de la passion jusqu'aux détails de la prosodie, est visible à chaque page de ses œuvres : Ainsi, dans *les Troyens*, les premiers récitatifs de Didon, l'air d'Énée : *Ah ! quand viendra l'instant des suprêmes adieux*, pour choisir deux fragments

entre vingt autres. Dans *la Damnation de Faust*, rappelons l'introduction : *le Vieil Hiver*[1], *Hélas! doux chants du ciel*, *Voici de roses*, *Ange adoré*, etc., etc. L'accompagnement n'est jamais mis au hasard, sans un but défini : il exprime toujours quelque chose, et, si on osait lui faire un reproche, ce serait d'être trop éloquent, de ne jamais laisser reposer l'imagination, de vouloir peut-être en trop dire. Que de beautés condensées dans quelques mesures ! que de peintures diverses ! que toute cette harmonie est riche, nombreuse, forte et vivante ! Car l'orchestre vit ici, et d'une vie extraordinaire ! Au premier acte de *la Prise de Troie*, le jeune Chorèbe rassure Cassandre, sa fiancée, et lui fait admirer le calme de la nature : il prend à témoin les molles caresses de la brise, et les instruments chuchotent des

1. Voir, dans ce passage, la manière dont Berlioz souligne le dernier mot du vers : *La nature s'est rajeunie.*

notes aériennes, comme un souffle de vent qui glisserait dans le feuillage; il montre la mer, dont la nappe bleue frange d'écume le cap de Ténédos, et un doux clapotement, écho voilé du ressac, achève le tableau que les paroles ont ébauché ; il montre la plaine en fleur, avec ses bosquets, ses prairies ondoyantes, ses oiseaux qui gazouillent, ses bergers qui passent en chantant... Et tout s'anime dans l'orchestre, toutes ces voix murmurent, bruissements des épis, refrains champêtres, vocalises de fauvettes et de rossignols.

La déclamation mélodique, chez Berlioz, est bien supérieure à celle de tous les musiciens qui, en France, ont écrit en même temps que lui, sans en excepter Meyerbeer. Il y a cependant des passages où la sincérité n'est pas absolue : Berlioz a quelquefois été victime de sa haine ardente pour ce qu'il appelait des *platitudes*. Sa musique, si convaincue, si vraie d'ac-

cent lorqu'elle se trouve aux prises avec une passion vive, un caractère vigoureusement dessiné, une image réellement poétique, paraît moins sûre d'elle-même en face d'une situation peu relevée ou de personnages d'un médiocre relief. Ainsi s'expliquent certaines faiblesses de *Benvenuto Cellini*. Berlioz garde souvent, du reste, une arrière-pensée secrète, qui, si elle le sauve de la banalité, restreint aussi quelque peu la franchise de ses allures : il craint de déchoir; il veut que toute phrase mélodique, toute harmonie tombée de sa plume soit neuve, curieuse, originale. D'où un effort qui se laisse deviner par endroit, des minutes d'épuisement, des pages où l'inspiration semble violentée.

La préoccupation expressive, si caractéristique dans les ouvrages de Berlioz, se comprend à merveille par l'examen du tempérament propre de l'artiste. Berlioz est poète avant que

d'être musicien. Il aime la poésie, il la sent, il la comprend, il s'y adonne tout entier... S'il préfère quelqu'un à Beethoven, ce ne peut être que Shakspeare. Très différent en cela de la plupart des musiciens célèbres, il ne commence pas par faire de la musique *pour elle-même*. Chez Beethoven et Mozart, la croyance à la force expressive et à la haute portée psychologique de la musique paraît ne s'être formée qu'après une incubation assez longue, après la production d'un certain nombre d'œuvres, et des années consacrées à la pratique de l'art. Berlioz, lui, apporte dans la carrière une conviction parfaitement établie; il a choisi son but et sa route : il veut arriver à la poésie par la musique. Cette volonté inébranlable se traduit dans ses premiers ouvrages : à ce moment, il manque encore d'expérience et d'habitude; il n'est pas maître encore de la langue qu'il emploie. Peu importe, il brise les

obstacles, il saisit la musique, il lutte avec elle, il lui impose de force sa pensée, et la *Symphonie fantastique* demeure la preuve de sa rude victoire. Œuvre inégale, hardie, semée d'obscurités et d'incorrections, mais pleine d'idée, de mouvement, de passion, traversée par d'éblouissants éclairs de génie.

Berlioz est poète, et surtout poète lyrique. Aucun musicien, on peut le dire avec certitude, n'a su mieux que lui manier l'orchestre, donner une extraordinaire intensité de couleur aux moindres accompagnements, choisir les timbres, graduer les sonorités, et régler l'économie des instruments de manière à produire les effets les plus opposés. Entendez ce bruissement féerique : une légère brise courbe les brins d'herbe où susurrent les grillons et que frôle l'aile veloutée des papillons de nuit... C'est le *Scherzo de la reine Mab.* Voici maintenant la *Course à l'abîme* : les noirs chevaux,

soufflant la flamme, volent à travers la forêt ténébreuse, brisant les branches, écrasant les broussailles; à leur galop vertigineux se mêlent les cris aigus des corbeaux et des orfraies, le rire hideux de l'enfer qui guette sa proie. Tantôt l'orchestre de Berlioz pleure avec Marguerite abandonnée, tantôt il chante avec les séraphins les célestes miséricordes, dans le frémissement mélodieux des harpes d'or; tantôt, comme au *Tuba mirum* du *Requiem*, il foudroie l'auditeur de ses sonorités formidables, et remplit les âmes des terreurs du dernier jour!

On a renchéri sur cette passion de l'image, du relief et de la couleur, sur cette richesse du langage instrumental : « Berlioz n'est qu'un lyrique, » a-t-on dit, et l'on est parti de là pour nier ses drames ou pour refuser de leur marquer une place. Erreur profonde, malheureusement très commune. Victor Hugo est bien

plus lyrique que dramatique, et son théâtre s'en ressent ; on peut ne pas aimer ce théâtre, mais il serait puéril cependant de contester les aptitudes scéniques et la puissance d'émotion du poète qui a fait *Hernani* et *Ruy Blas*. Berlioz a été un maître dans toutes les parties de son art où intervient une idée de drame ; il n'a négligé que la musique purement abstraite, celle d'où l'action est absente, — la musique absolue, dirait Wagner. — Ses ouvertures sont des drames : *les Francs Juges, le Roi Lear*... Ses symphonies sont des drames : la *Fantastique*, la *Symphonie funèbre et triomphale*, *Roméo et Juliette*... Et si chez lui la musique symphonique s'élève jusqu'au drame, il ne faudrait pas croire que ses drames ne soient que des symphonies vocales et instrumentales : *les Troyens* sont une véritable tragédie musicale, une œuvre essentiellement humaine, bien plus dramatique, non seulement que *la Juive*, *Charles VI*, *Ro-*

bert le Diable et *la Muette*, mais que *l'Africaine* et *Guillaume Tell*[1]. Ceux qui ne veulent voir dans Berlioz qu'un musicien lyrique et descriptif, un *coloriste* de l'art des sons, n'ont sans doute jamais lu le final de *la Prise de Troie*, ni les deux derniers actes des *Troyens à Carthage;* ils ignorent qu'il n'y a pas de scènes plus émouvantes dans *Orphée*, dans *Iphigénie* et dans *Alceste* de Gluck, le créateur du drame musical, et que ces pages de Berlioz peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres des plus grands maîtres.

Berlioz doit beaucoup à Beethoven; cependant, nous ne craignons pas de le dire, il ne paraît avoir entrevu la profondeur du maître allemand qu'à de rares intervalles; nous reviendrons plus loin sur ce sujet... Ce qu'il a pris à Beethoven, c'est l'art de manier la

1. Il s'agit ici, bien entendu, de la musique de Rossini, et non du sublime drame de Schiller en lui-même.

masse de l'orchestre, c'est le goût de la puissance et de la largeur; c'est l'idée du récitatif instrumental et de l'adjonction de la voix humaine aux ensembles symphoniques. Il lui a pris encore un assez grand nombre d'effets harmoniques et de procédés d'instrumentation (voir le *Traité d'orchestration* de Berlioz), et, surtout, deux choses importantes : le droit de violer certaines règles, ou mieux certaines conventions, et la complète indépendance dans l'emploi du style fugué. Beethoven a usé de ce style avec la fierté d'un maître, bien supérieure à la perfection et à l'exactitude techniques que d'autres musiciens y ont apportées. L'auteur des *Symphonies* était « ignorant » en matière de fugne : Bach, Haendel, Marpurg, Joseph Haydn, Michel Haydn, Albrectchsperger, Cherubini et d'autres lui en auraient remontré longuement sur ce chapitre. Et cependant personne n'a mieux utilisé que lui la fugue dans ses

ouvrages [1]. Il y condense ses pensées d'une façon précise et saisissante, et la met en contraste avec des chants empreints de lumière, des chants libres et purs, larges, émouvants, pleins d'expression. Il semble que la flamme. intérieure, contenue quelques instants, éclate alors avec plus de splendeur et de force. Berlioz, lui aussi, avait imparfaitement travaillé la forme rigide de la fugue, et il ne perdait pas une occasion d'en dire du mal. S'il lui est arrivé assez rarement d'écrire des fugues régulières complètes, il ne fait pas moins un fréquent usage du *fugato*. A tout moment, la forme consacrée apparaît pour fixer l'idée du compositeur, la diriger, l'imposer à l'orchestre; mais, à tout moment aussi, elle cède à l'explosion lyrique de la passion.

1. Nous ne parlons pas ici de la fugue de la Sonate, op. 106, ni de quelques autres comme celle du 17e quatuor, mais surtout de l'emploi du *fugato* dans les œuvres symphoniques de Beethoven.

L'influence de Weber a été moins générale et plus nette. Berlioz raconte lui-même, dans dans ses *Mémoires*, la prodigieuse impression qu'il reçut du *Freischütz :* « Weber m'apparut, » s'écrie-t-il avec enthousiasme. Il n'oublia jamais ces savantes oppositions de terreur et d'espérance, ce long cri d'angoisse de la clarinette sur le trémolo des cordes, dans l'ouverture; ce grognement des trombones interrompant la suave mélodie des hautbois; ces mesures de silence et d'attente précédant l'hymne triomphal du *tutti*. C'est chez Weber qu'il a pu prendre la tendance au romantisme instrumental, au pittoresque, et ce *clair-obscur* qui se retrouve dans plusieurs de ses œuvres, depuis l'ouverture des *Francs Juges* jusqu'à *la Damnation de Faust*. Comme Weber, il affectionne les instruments à vent[1], et en tire le plus heu-

1. Rappelons que le nom d'*instrument à vent* n'est pas synonyme de *trombone*, quoi qu'en puissent penser bien

reux parti. Comme Weber, il croit que l'élément fantastique est essentiellement musical, et il n'hésitera pas à introduire une scène de spectres au quatrième acte des *Troyens à Carthage*. Il ne copie pas, il ne cesse d'être créateur dans son œuvre; mais on sent qu'il n'a oublié ni le pizzicato des contre-basses annonçant Samiel, ni les quatre cors de la chasse infernale, ni l'évocation des esprits de la mer et les chœurs des génies dans *Oberon*.

Berlioz s'est pénétré de la simplicité et de la vérité dramatique qui caractérisent la musique de Gluck. Ce qu'il veut égaler, c'est le *style* de Gluck, et il réalise son rêve[1]. Il s'in-

des gens, et qu'il s'applique aussi aux flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors. Weber avait une prédilection marquée pour le cor et la clarinette.

1. Wagner s'est inspiré de Gluck, mais ce n'est point du *style* qu'il s'inquiète : c'est de la conception même du drame.

pire de ce style austère, si noble et si expressif néanmoins ; mais, bien que l'on puisse signaler quelques réminiscences dans *les Troyens*, on n'y trouve jamais de pastiche. Berlioz reste personnel : en écrivant la *Marche religieuse* de *la Prise de Troie*, il pense peut-être à la marche religieuse d'*Alceste*, et tâche d'atteindre à la même solennelle gravité ; là s'arrête l'imitation : la *Marche religieuse troyenne* ne ressemble pas à la marche d'*Alceste*, mais elle est aussi belle, aussi grande, plus antique de couleur, si c'est possible.

Plus que tous les musiciens de qui il vient d'être question, Berlioz a l'amour des *modulations* ou changements de ton. Il ne les prépare pas toujours, et l'on aurait grand tort de l'en blâmer ; car la modulation soudaine, imprévue, pourvu qu'elle ne soit pas trop fréquente, est un puissant moyen d'expression, surtout

en musique dramatique. Berlioz est extrêmement varié et fort hardi dans ses modulations : ainsi, dans *les Troyens*, le premier récitatif de la reine, conclut en *si bémol*, sur la tonique Berlioz fait aussitôt de cette note la médiante du ton nouveau, et l'orchestre dessine une ritournelle en *sol bémol*. Une modulation identique termine la phrase de Panthée : *Ce héros cherche l'Italie* : la tonique, *mi bémol — ré dièze*, devient le troisième degré de la gamme de *si naturel majeur*. Les Allemands modulent rarement de la sorte (Wagner excepté), et ne se privent qu'à regret de l'accord de septième de dominante, qui rend la modulation naturelle et presque nécessaire[1], tandis que Berlioz écrit des séries d'accords consonnants appartenant à des tons distincts.

1. Voir le livre du regretté Octave Fouque : *Les Révolutionnaires de la musique*, au chapitre Berlioz.

Quant à l'orchestration de Berlioz, il y aurait un volume à faire sur ce sujet. Il l'a fait lui-même, d'ailleurs, et l'on trouve ses idées théoriques exposées dans un *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, avec exemples à l'appui, dont un grand nombre tiré de ses propres œuvres. Certains détails de son orchestration rattachent très directement Berlioz à l'école française, à Rameau, à Méhul et à Lesueur. Lesueur avait été le maître de Berlioz, qui s'est fréquemment souvenu de ses leçons et de ses conseils[1]. Beaucoup de ces modulations « hérétiques » dont il a été parlé plus haut se trouvent déjà dans les œuvres de Lesueur, beaucoup aussi de mélodies vocales doublées par les in-

1. La question Lesueur-Berlioz a été traitée d'une manière complète et, on peut le dire, définitive dans le livre d'Octave Fouque, déjà cité : *Les Révolutionnaires de la musique*. Un résumé, même succinct, excèderait les bornes de ce chapitre.

struments à vent, et, dans les passages de force, par les cuivres. Quant à l'emploi des harpes, que Berlioz a très souvent introduites dans l'orchestre par groupes de six et de dix, il est constant dans l'école française, et l'opéra des *Bardes*, de Lesueur, en présente un frappant exemple. La harpe a, au contraire, été dédaignée en Allemagne pendant fort longtemps : Mozart ne l'emploie pas, Beethoven ne la fait intervenir que dans un court fragment de *Prométhée*, où elle joue un rôle complètement dépourvu d'importance. Lesueur est de tous les musiciens celui auquel Berlioz a le plus emprunté, au double point de vue des idées théoriques et des procédés d'instrumentation [1].

Il est un reproche bien des fois adressé à Berlioz : Ses adversaires critiquent violem-

1. Mentionnons seulement l'usage très fréquent et fort heureux que Berlioz a fait des sons harmoniques des violons, et une innovation : l'emploi des sons harmoniques des harpes.

ment les tendances *descriptives* de sa musique. A coup sûr, la musique ne saurait être descriptive dans l'acception exacte de ce terme: elle est trop vague pour cela; les idées qu'elle peut exprimer ou tout au moins éveiller en nous sont trop flottantes, trop générales. Aussi doit-elle être sobre d'effets imitatifs : l'âme, ses sentiments, ses émotions, voilà son véritable domaine; domaine magnifique, illimité, où elle règne librement, plus librement peut-être que la poésie pure. Mais il n'est nullement défendu aux musiciens d'aborder par instants la description des phénomènes extérieurs, pourvu qu'ils n'essayent pas d'obtenir une précision irréalisable. Haydn a fait de la musique descriptive dans *les Saisons*, *la Création*, et dans plusieurs de ses nombreuses *Symphonies*, et beaucoup d'autres l'ont imité sur ce point, sans croire pour cela sortir des limites de leur art. Il ne s'agit pas de peindre

un objet, la musique ne pourrait y réussir; il ne s'agit pas non plus de reproduire exactement les bruits de la nature, comme le murmure d'une eau courante, le grondement de la foudre, le chant des oiseaux ; mais, lorsque ces phénomènes se présentent dans le sujet traité, de les rappeler à l'esprit par des sons. Si le phénomène a un caractère mélodique, comme le chant des oiseaux, ou rythmique, comme le ressac de la mer, le galop d'un cheval, il est clair que l'imitation pourra devenir, un peu moins vague. L'intervention de mélodies d'une certaine nature, dont les coutumes, l'habitude, des conventions quelquefois arbitraires ont, en quelque sorte, précisé le sens, est aussi d'un grand secours, surtout si l'auteur choisit logiquement les timbres des instruments qui doivent exécuter ces mélodies : tout le monde comprend l'ouverture de *la Chasse du jeune Henri;* l'*adagio* de l'ouver-

ture du *Freischütz*, avec son admirable phrase de cor, nous transporte en esprit dans les grandes forêts solennelles, mystérieuses, de la Thuringe ou de la Suisse saxonne. Lorsque Weber, dans la scène d'Agathe, au deuxième acte du *Freischütz*, a écrit le célèbre accompagnement d'altos et de violoncelles sous les paroles : *Ob mein Ohr auch ängstlich lauscht*, il n'a pas espéré noter le bruit du vent dans les flèches des sapins et le feuillage mobile des hêtres; mais ce murmure de l'orchestre produit une impression vague, sombre, plaintive et monotone, analogue à celle qui résulterait du phénomène naturel lui-même, et commente de façon merveilleuse la phrase de la jeune fille : « Seule, la cime des sapins bruit et se balance au souffle du vent. » Ainsi conçue, la musique ne se matérialise pas en devenant descriptive : il serait plus juste de dire qu'elle spiritualise les phénomènes de la na-

ture, les dégage des objets matériels et nous en donne une expression supérieure. Hors de là, on ne saurait trouver qu'imitation grossière et puérile. Les maîtres allemands ont procédé de la sorte ; nous avons cité Haydn et Weber; Mozart lui-même a touché à la musique descriptive. Dans son *Don Juan*, il a traduit plus d'une fois le geste, la mimique des personnages. Citons, par exemple, les traits d'orchestre (gammes ascendantes) qu'il a écrits pour le duel du commandeur et de don Juan. Les traits de basse se rapportent au vieillard, ceux du dessus à don Juan; chaque fois que l'un des deux adversaires marche vers l'autre et l'attaque, le trait éclate, strident, prompt comme le coup d'épée, et au moment où don Juan pousse le commandeur, se fend sur lui à plusieurs reprises, le frappe et le tue, les gammes des violons se succèdent sans laisser à l'auditeur

le temps de respirer. Plus loin, c'est Leporello énumérant à Elvire les fameuses *mille e tre;* toutes les fois qu'il déroule sa liste, une railleuse ritournelle se déroule allègrement, elle aussi. Au début du sextuor, quand Leporello cherche à s'esquiver, craignant d'être pris pour don Juan, l'orchestre reproduit sa démarche assourdie : on voit le malheureux s'avancer à pas de loup, le dos courbé, cherchant à tâtons une issue.

Dans un livre récent[1], un critique de grande valeur, M. Johannès Weber, rédacteur musical au *Temps*, juge sévèrement les musiciens qui ont eu des tendances descriptives. Il est obligé de les blâmer à peu près tous, Mozart et Haydn n'étant pas, nous l'avons vu, sans reproche de ce côté, et Beethoven ayant écrit la *Scène au bord du ruisseau* et *l'orage* de la *Symphonie pas-*

1. *Les Illusions musicales.*

torale[1]... Mendelssohn, si abstrait d'ordinaire, a commis, lui aussi, de la musique imitative : Dans la *Symphonie écossaise*, il y a également un orage, et *le Songe d'une nuit d'été* est plein de clairs de lune, de *sous-bois* nocturnes, de bourdonnements d'insectes, de danses de sylphes et de fées. *La Grotte de Fingal* est une ouverture absolument descriptive, bien que d'un charme tout idéal. D'après les idées de l'auteur des *Illusions musicales*, Weber doit être un grand coupable... Quant à Berlioz, il a largement usé — et même abusé — de la musique descriptive. Il a eu l'ambition de décrire des phénomènes ou des milieux qui semblaient ne relever que de la peinture. Aussi lui arrive-t-il

1. M. Victor Wilder, dans son intéressant ouvrage intitulé *Beethoven*, a essayé de contester à ces passages de la *Pastorale* le caractère descriptif, et n'a pu évidemment produire aucune preuve de cette assertion nouvelle... *L'orage* reste purement et simplement descriptif · tant pis pour les théories qui s'en trouvent gênées.

d'accumuler les intentions pittoresques, de forcer les nuances, de vouloir exprimer trop d'idées et trop de sensations. Mais, en fin de compte, cet excès-là n'est-il pas préférable à l'excès opposé, à la méthode de ceux qui ne veulent rien exprimer, rien dépeindre, et chez qui l'abstraction perpétuelle ne cache que le vide des pensées et la stérilité de l'imagination? Bien des écrivains, bien des critiques appellent *descriptif* tout musicien qui fait dire quelque chose à son orchestre et qui le lui fait dire clairement.

M. Johannès Weber ne tombe pas dans une pareille erreur; cependant il nous paraît d'un scepticisme ou d'une rigueur extrêmes à l'égard de la musique descriptive. Il trouve puériles les gammes ascendantes employées par Mozart dans le duel de don Juan et du commandeur, la brusque irruption de la basse dans la scène de la fonte des balles du *Freischütz*, accompa-

gnant le passage d'un sanglier à travers les broussailles. Il analyse, au cours de son livre, divers fragments de *la Damnation de Faust*, entre autres le trait de violon qui doit peindre le départ de Méphistophélès et de Faust pour leur fantastique voyage ; il remarque que ce trait peut tout aussi bien représenter autre chose, et, à parler droit, ne représente rien du tout. En vérité, n'est-ce pas là une querelle de mots? M. J. Weber croit-il que cet effet musical, dans la pensée de Berlioz, *représentait* réellement, matériellement, l'action de Faust et de Méphistophélès, et n'était susceptible que de cette seule et unique interprétation? Non, sans doute ; mais quel est alors le but de sa critique? Après le dialogue des deux personnages, après le cri de Méphistophélès : « Partons donc ! » le trait rapide des violons complète tout naturellement la scène ; l'intention est parfaitement claire, il est impossible

de s'y méprendre, et l'effet sonore s'associe de lui-même à l'idée *déjà* éveillée dans l'esprit ; il souligne l'action qui est censée se passer devant le spectateur. Nous l'aimons infiniment mieux que le remplissage musical qu'un compositeur ordinaire — pur de toute erreur descriptive — n'aurait pas manqué de mettre à la place.

Mais Wagner lui-même, qui s'est élevé avec force contre les tendances de Berlioz, n'aurait-il jamais fait de musique imitative ? Il suffit de parcourir ses œuvres pour se convaincre du contraire : quoi de plus descriptif que le début du troisième acte de la *Walküre*, si ce n'est l'ouverture du *Vaisseau fantôme* ? Et l'on pourrait citer beaucoup d'autres passages empreints d'un semblable caractère dans le *Tannhaüser*, *les Maîtres chanteurs*, *Lohengrin*, et jusque dans *le Crépuscule des dieux* (*Götterdämmerung*).

Une autre accusation a été formulée contre la musique de Berlioz : on lui a reproché d'être bruyante et discordante. — Il est incontestable que Berlioz affectionnait les masses instrumentales puissantes, les effets de force, et trouvait, avec raison, que ces effets constituaient une des ressources principales de la musique. L'intensité de la vibration sonore peut, dans bien des cas, devenir un facteur important de l'émotion musicale. Dans le finale de la *Symphonie en ut mineur*, lors de la grandiose entrée des cuivres, ce n'est pas seulement le timbre clair et mordant des trompettes, c'est encore la force dynamique de leur son qui produit cet effet irrésistible et si justement admiré. L'hymne national autrichien, de Haydn, ne prend son caractère de religieuse majesté que lorsqu'il est exécuté par une masse considérable d'instruments à cordes. Mais à quoi bon multiplier les exemples ? Berlioz a résumé

ses opinions à cet égard d'une façon fort nette et fort sage. Il trouve ridicule de jouer *Cosi fan tutte* dans une salle où trois mille personnes peuvent trouver place, comme aussi de faire chanter l'air *Que le jour me dure,* en l'appuyant d'un groupe de trombones et d'ophicléides. La sonorité et la couleur instrumentales d'un morceau dépendent du caractère et du sentiment de ce morceau; tout doit se rapporter à cette considération, depuis le nombre des exécutants jusqu'aux dimensions du vaisseau où l'œuvre sera entendue. Dans la plupart de ses ouvrages, Berlioz a très judicieusement appliqué ces principes : dépeint-il une fête populaire et des réjouissances bruyantes, il ne craint pas de faire vibrer les cymbales et de lâcher les trombones à travers la gaieté des instruments à cordes et des bois. Ainsi a-t-il fait dans l'ouverture du *Carnaval romain*. S'il a parfois abusé des sonorités écrasantes, ce défaut est

bien plus rare chez lui qu'on ne pense ; en tout cas, il a protesté avec énergie contre les coutumes absurdes et odieuses de l'instrumentation italienne, et, en particulier, contre les excès de grosse caisse auxquels Rossini s'est livré au milieu des cavatines et des duos d'amour. Par malheur, les critiques s'étaient avisés de déclarer Berlioz impossible à entendre, de faire de lui le bourreau des oreilles délicates, un fanatique du bruit et de la violence, et l'on blâmait l'usage immodéré qu'il faisait des trombones, même dans les morceaux où il n'entrait pas un seul cuivre.

Si nous nous hasardions à émettre une restriction au sujet des sonorités diverses dont Berlioz fait usage, ce serait celle-ci : Berlioz semble avoir exagéré les contrastes entre les nuances et étendu leur échelle trop loin, de sorte que l'oreille, qui ne jouit pas d'une faculté d'accommodation aussi complète que celle de

l'œil, ne suit pas toujours la gradation des effets et perd forcément bien des choses. Berlioz pousse le *pianissimo* et le *fortissimo* à leurs limites extrêmes, sans remarquer qu'au delà d'un certain degré, l'oreille ne perçoit plus clairement les différences, et que les exécutants eux-mêmes sont impuissants à les rendre. Prenons le *Tuba mirum* de la messe de *Requiem*. Étant donnés les quatre orchestres de cuivres, on peut en retrancher un certain nombre d'instruments; supprimer des cymbales, des trompettes; doubler, au contraire, les parties d'ophicléide, sans que l'impression varie distinctement. Dans un cas comme dans l'autre, les accords du *tutti* atteignent et dépassent la limite d'intensité sonore au delà de laquelle l'oreille cesse de mesurer une augmentation de puissance. Dans les passages marqués *pianissimo*, il y a des nuances que les instrumentistes les plus habiles ne peuvent

faire saisir à l'auditoire, et cet auditoire se rendra difficilement compte de la diminution de son qui distingue l'indication *ppp* de cette autre : *pppp*....

Quant à la qualification de musique discordante et désagréable, elle touche au grotesque. Non qu'il n'y ait des harmonies dures dans les partitions de Berlioz, non qu'on n'y trouve des dissonances nombreuses et d'ailleurs parfaitement motivées; mais il ne manque pas de gens qui rêvent les scènes de terreur ou de haine chantées sur des airs doux et tendres, accompagnées à la tierce, *andante tranquillo*, et qui se bouchent les oreilles dès qu'une malheureuse septième diminuée se glisse dans l'harmonie. Plusieurs, en revanche, acceptent dans les opérettes en vogue, dans la musique de danse qu'ils affectionnent, les renversements d'accords les plus saugrenus, les successions les plus barbares, les dissonances injustifiées,

les frottements, modulations ridicules et autres épices de haut goût dont les auteurs se servent pour relever l'insipide fadeur de leurs compositions. Berlioz raconte que, lorsqu'il écrivait l'accord parfait de *mi bémol*, il se trouvait des critiques qui déclaraient cet accord faux[1]. Achevons la liste des reproches : *la musique de Berlioz n'a pas de mélodie.* Sans perdre de temps à discuter ce point-là, remarquons que c'est l'éternelle accusation proférée contre les musiciens qui ont devancé le goût de leur temps et se sont élevés au-dessus de l'ignorance et des préjugés du public. Cette accusation a été adressée à Gluck, à Mozart, à Beethoven, à Spontini, à Weber, à Schumann, à Berlioz, à Rubinstein, à Wagner. On l'adresse encore à Lalo et à Saint-Saëns. *Pas de mélodie!* Oui, l'histoire est là, et, quelque invraisem-

1. Voir, dans la *Correspondance inédite*, la lettre à Hans de Bulow.

blable que cela paraisse, il faut pourtant le croire : on a dit que la musique de Mozart était *violente*, dépourvue de chant; que *l'auteur mettait la statue dans l'orchestre et le piédestal sur la scène*[1]; « qu'il y avait *trop de notes* dans ses partitions ». Encore aujourd'hui, parmi le public de l'Opéra, il est de tradition de se taire dès que les chanteurs ouvrent la bouche, et de parler dès que l'orchestre joue. On voit par là quelle idée ce public se fait de la mélodie.

Berlioz a eu un défaut réel sur lequel, il est vrai, les opinions diffèrent considérablement : il manquait souvent de *goût*, de ce tact délicat, de cette discrétion artistique qui gardent de toute enflure et de toute erreur. Par moments, Berlioz se laisse entraîner et égarer[2]. De

1. Le mot est de Grétry, Mozart condamné par Grétry !...

2. Au sujet des erreurs de Berlioz et de ses exagérations, Ehlert prend hardiment le parti du musicien français : « Les erreurs des géants, dit-il, ont toujours eu pour moi un intérêt supérieur aux vérités des nains. »

là vient que certains esprits, tout en reconnaissant son mérite, en subissant l'ascendant qu'il exerce, ne peuvent s'accoutumer à lui et ne l'admirent qu'à regret. Mais, si Berlioz a des qualités de premier ordre, il ne saurait être sans défauts, et il possède surtout les défauts de ses qualités. D'ailleurs, le goût est bien plus la règle du talent que le modérateur du génie, et, s'il est permis de déplorer que Berlioz, comme Wagner, en ait souvent manqué, on doit se consoler en songeant que le Dante, Michel-Ange, Shakspeare, Corneille et Gœthe n'en avaient pas non plus.

Il reste à parler des nombreuses libertés que Berlioz a prises avec les règles consacrées de l'art musical. La plupart de ces libertés sont très explicables, logiques, fécondes ; quelques autres, sur lesquels Berlioz a insisté, non sans exagération, par système, par esprit d'indépendance et de combat, semblent présente-

ment d'un bien petit intérêt. Mais, pour se faire une idée juste de leur sens et de leur portée, il faut se rappeler les doctrines professées en haut lieu vers 1828, à l'époque où Berlioz commençait à écrire et à s'insurger contre l'école.

Personne aujourd'hui n'oserait blâmer un musicien d'avoir écrit une phrase de sept mesures ou d'avoir terminé un air par la cadence hypodorienne. Personne ne lui contestera le droit, — pourvu que l'effet obtenu et la nature même du sujet justifient la licence qu'il se donne, — de risquer des dissonances doubles ou triples, ou d'essayer des séries de quintes. Il lui est loisible de moduler par accords consonants, pourvu que l'étrangeté de son harmonie paraisse bien et dûment motivée. Personne aujourd'hui ne le frappera d'anathème au nom des règles ou de la tradition. Mais en était-il ainsi, il y a quarante ou

cinquante ans? N'a-t-on pas reproché aux couplets de Kilian, dans le *Freischütz*, de n'avoir pas le nombre réglementaire de mesures? N'a-t-on pas voulu, pour cause d'irrégularité, corriger les symphonies de Beethoven? Les modulations de Spontini étaient jugées coupables, et M. Fétis trouvait des fautes d'harmonie partout. Oulibischeff, l'admirateur exclusif de Mozart, signalait avec tristesse un accord de son musicien favori, *dont il n'aurait osé*, disait-il naïvement, *prendre la responsabilité*... On déclara, « monstrueuses » les dernières œuvres de Beethoven; durant trentes années, Schumann a été traité de fou... Quant à Berlioz, il a passé sa vie à lutter pour l'affranchissement de la musique; soulevant les colères et les haines, il a brisé, au prix de longs efforts, les chaînes dont on liait la pensée et l'expression de la pensée. Il est mort usé par cette lutte

dévorante, mais en victorieux, après avoir conquis le champ de bataille. Et ceci n'est pas une victoire d'importance médiocre : elle intéresse tous les compositeurs et le vrai public avec eux. Par là, le rôle de Berlioz aura été grand et son influence considérable; par là, tous nos musiciens actuels relèvent de lui, même ceux qui se défendent de l'imiter ou de l'aimer.

III

BERLIOZ, ÉCRIVAIN ET CRITIQUE

Berlioz a beaucoup écrit sur la musique et sur les musiciens, tant dans le *Journal des Débats* et *la Gazette musicale* que sous forme de lettres ou de *Mémoires*. Les *Mémoires d'Hector Berlioz* n'ont paru qu'après sa mort ; il en avait cependant publié une partie — la moins intime — sous le nom de *Voyage musical en Allemagne*. Outre cette autobiographie, il nous reste de lui trois ouvrages de critique : *A travers chants, les Soirées de l'orchestre, les Grotesques de la musique;* il a également

laissé un livre plus spécialement technique, le *Traité d'orchestration et d'instrumentation, modernes.* Sa correspondance, très étendue, a été réunie en deux volumes, sous les titres de *Correspondance inédite d'Hector Berlioz* et de *Lettres intimes.* Enfin, on lui doit les paroles du monodrame *Lélio*, la plus grande partie du texte de *la Damnation de Faust*, les livrets de *la Prise de Troie* et des *Troyens à Carthage*, et quelques autres fragments analogues.

Berlioz s'est toujours piqué de littérature : il adorait Virgile, Shakspeare, Racine, Gœthe et Victor Hugo; il prisait fort Walter Scott et Thomas Moore. Ses relations, d'ailleurs, le portaient à s'intéresser à toutes les choses de l'esprit : Berlioz, en effet, a été connu et apprécié de Théophile Gautier, de Henri Heine, de Jules Janin, des Bertin, de Legouvé, de Paul de Saint-Victor, aussi bien que de Liszt, de Paganini ou de Hans de Bülow. Il se préoccu-

pait sans cesse d'augmenter ses connaissances littéraires, et rédigeait ses feuilletons avec infiniment plus de soin que le grand nombre des critiques. En relisant aujourd'hui ces feuilletons du *Journal des Débats* ou les fantaisies humoristiques des *Soirées de l'orchestre*, on y trouve une verve incontestable et un style personnel très marqué.

Sans doute, tout cela a vieilli; l'abus des citations est choquant; certaines pages sont trop longues, empreintes d'une gaieté forcée; beaucoup de plaisanteries tombent à faux. Quand Berlioz s'amuse à imiter le patois des paysans de Plombières, il n'est rien moins que divertissant; mais ce défaut était général alors, et, dans les chefs-d'œuvre de Balzac, au milieu de tant de merveilles d'observation et d'analyse, ne faut-il pas sauter des pages entières où le romancier s'est complu, par exemple, à faire jargonner Nucingen et à figu-

rer de son mieux la prononciation ridicule de son héros?

D'autres fois, Berlioz déverse dans sa prose le trop plein de son romantisme fougueux : il ne rêve que poignard et poison ; il invente des vengeances raffinées, et le dévergondage de son imagination fait plutôt sourire que trembler : ainsi du récit intitulé : *Euphonia*, qu'il a placé à la fin des *Soirées de l'orchestre.* Mais la part faite à ces exagérations et à ces erreurs, on n'en demeure pas moins en face d'un écrivain qui a son mérite propre. Dans plus d'un passage des *Mémoires*, l'émotion vraie déborde; on souffre avec Berlioz, on est saisi de douleur et de pitié. L'ironie la plus amère se mêle souvent à la lamentable histoire de ses infortunes, de ses déboires, de ses deuils, et ces pages cruelles sont belles cependant, d'une beauté triste et troublante.

C'est dans la *Correspondance* qu'il faut cher-

cher Berlioz, avec sa spontanéité d'expression, ses prétentions naïves, ses emportements irréfléchis, ses enthousiasmes ardents, ses affections, sa bonté. Là, il ne calcule pas, il n'arrange point sa phrase, il ne vise nullement à une renommée littéraire. Il se raconte lui-même à ses amis, avec une franchise charmante : il leur dit tout, ses joies comme ses mécomptes... Il leur parle de l'Art, du Beau musical, il les aime en Gluck et en Beethoven. Ses impressions nous arrivent toutes fraiches, dans un langage vif et imagé, mais facile et sincère. Il faut entendre Berlioz raconter l'exécution de son ouverture des *Francs-Juges*, l'effet produit par « l'épouvantable solo » des cuivres, et les applaudissements qui saluèrent son nom : « Je m'étendis sur les timbales et je me mis à pleurer »... Après le *Requiem*, il décrit, dans une lettre à Humbert Ferrand, la cérémonie célébrée aux Invalides, la sonorité

écrasante de l'orchestre remplissant l'immense vaisseau, la progression formidable des accords du *Tuba mirum*, et il ajoute : « C'était d'une horrible grandeur... Une des choristes s'est évanouie ! »

Vers la fin de sa vie, les lettres de Berlioz deviennent de plus en plus tristes. La mort a frappé autour de lui, et c'est par un échec que sa carrière musicale s'est terminée. Il revit dans le passé, dans les souvenirs de Meylan et de la Côte-Saint-André, dans ses adorations pour les maîtres immortels, dans un petit nombre d'affections que le temps n'a fait que resserrer. Une des lettres de Berlioz à madame Massart commence par une mesure de la *Sonate en fa mineur* de Beethoven, qu'il entend chanter, sombre et mystérieuse, dans la mélancolie profonde de sa pensée.

De l'aveu de tous ceux qui l'ont connu, Berlioz avait beaucoup d'esprit, et un esprit très

incisif, très mordant. Il ne se faisait pas faute d'en user, sans ménagement parfois : ses railleries acerbes lui suscitèrent des inimitiés implacables. Avait-il à rendre compte d'un ouvrage médiocre, il s'acquittait d'ordinaire de cette tâche avec un cruel laconisme. Ainsi fit-il pour *la Grande-Duchesse* de Carafa, qui disparut de l'affiche après *deux* représentations. Berlioz se contenta de reproduire le cri fameux de Bossuet : « Madame se meurt!.. Madame est morte!.. » Dans d'autres circonstances, il imagina les *feuilletons de silence*, précédés du titre de l'opéra à analyser, et où il n'était question que de la pluie et du beau temps. On cite encore aujourd'hui les « mots » de Berlioz sur Panseron (« le cabinet de consultation ») ; sur Fétis, qui corrigeait les symphonies de Beethoven avec *beaucoup de goût;* sur les *arrangeurs*, tels que Lachnith, le « crétin », ou le trop célèbre Castil-Blaze. On cite ses mots sur

Rossini et ses emprunts (« les canons pris sur l'ennemi »), et l'épithète appliquée à Hérold : « un Weber des Batignolles ». Ici, il fut vraiment excessif, bien que cette plaisanterie renfermât une critique assez exacte. On n'a pas oublié non plus « l'infâme *Juive* », et les enchères qu'il se permit aux représentations d'un opéra de Cherubini : « Je donne vingt francs pour une idée. » Dans sa querelle avec l'illustre Italien, il faut bien reconnaître que Berlioz se montra très injuste ; mais, d'autre part, il lui était difficile de demeurer impartial, ayant à se plaindre de Cherubini pour des motifs personnels. Enfin, dans les *Soirées de l'orchestre*, il y a quantité de pages fort intéressantes, pleine d'*humour* et de verve ; les meilleures nous paraissent celles qui ont trait aux représentations du *Freischütz* à l'Odéon (la figuration du garçon épicier), *Madame Rosenhain, la Révolution du ténor autour du public*, et le chapitre

intitulé : *De viris illustribus urbis Romæ*.

Dans *les Grotesques de la musique*, Berlioz décrit souvent, d'après sa propre expérience, les infinies variétés de critiques et de compositeurs ridicules : ceux qui reprochent des *modulations dures* aux morceaux qui ne modulent pas, qui trouvent des dissonances dans un accord parfait, qui blâment l'emploi des cuivres dans les passages où les violons jouent tout seuls... Ceux qui jugent qu'il n'y a pas de mélodie dans Beethoven et que Gluck est ennuyeux... Ceux qui écrivent des fugues odieusement furibondes sur le mot *Amen*, qui adaptent aux scènes d'amour des polkas pour cornet à pistons et grosse caisse; il raille les admirateurs fanatiques de monstruosités telles que la *Messe de l'Homme armé*, ou des strettes impies sur un *Libera* ou un *Kyrie eleison*. Il bafoue et conspue les chanteurs qui se permettent de modifier les textes, d'y introduire des plati-

tudes ou des puérilités, d'orner et de fleurir la mélodie des maîtres, ou plutôt de la déshonorer par leurs ineptes extravagances. Un pareil sujet est malheureusement inépuisable, et tous les livres du monde ne sauraient donner du sens commun à ceux qui n'en ont point, non plus que corriger le public de ses engouements et de ses préventions. Aussi peut-on regretter que Berlioz ait cru devoir consacrer un volume entier aux « grotesques » de l'art musical. Et cependant, il y a bien des pages amusantes dans ce livre! Rappelons entre autres l'histoire de la *Cantate pour le retour des cendres de Napoléon*, et celle de cette chanteuse qui, priée d'exécuter un air de Mozart *sans modifications*, s'y résigna finalement, et n'en changea que deux mesures, « pour l'honneur du corps ».

Les jugements critiques de Berlioz firent scandale lors de leur apparition, mais leur

autorité a grandi avec les années, et la postérité n'en réformera sans doute qu'un petit nombre. Ses admirations sont celles de tout le monde aujourd'hui, ou du moins tous ceux qui parlent de musique prétendent les ressentir vivement : Gluck, Beethoven, Weber, parmi les Allemands ; Méhul et Lesueur en France ; Spontini en Italie. De Rossini, Berlioz n'admettait que *le Barbier* et *Guillaume Tell*, avec de très rares fragments de *Moïse* et de *Tancrède*. Ce jugement est universellement accepté aujourd'hui, bien qu'il parût un blasphème au moment où il fut formulé. Autant Berlioz s'enthousiasmait pour quelques inspirations extraordinaires qui traversent *les Huguenots*, comme le duo du quatrième acte ou *la Bénédiction des poignards*, cette grandiose fresque musicale, autant il demeurait froid pour la manière habituelle adoptée par Meyerbeer et le caractère composite de son

style. Il a été injuste peut-être pour certaines œuvres de Hérold, de Bellini, de Cimarosa; mais l'a-t-il été pour Halévy, par exemple? Et, si les opinions qu'il a émises sur Auber sont réformées un jour, ne sera-ce pas pour cause d'indulgence exagérée?

Quant à l'opinion de Berlioz sur Wagner, nous nous réservons d'en parler dans un prochain chapitre. Il reste pourtant une grosse question à examiner : on a accusé Berlioz de ne pas avoir compris Mozart.

Écartons d'abord la légende qui a cours : maintes et maintes fois, dans ses *Mémoires*, dans les articles parus au *Journal des Débats* et à la *Gazette musicale*, dans plusieurs passages des *Soirées de l'orchestre*, Berlioz a décerné aux opéras de Mozart des éloges enthousiastes; il a qualifié l'un d'eux — non le plus grand — de « miracle de beauté »; il a exalté la grâce et l'émotion du maître de Salz-

bourg, aussi bien que sa science et sa facilité d'inspiration. Il a vanté *Idoménée;* il a prodigué les louanges à *la Flûte enchantée*, et placé *Don Juan* au rang des chefs-d'œuvre hors pair. Il a donc beaucoup admiré Mozart; nous pensons, quant à nous, qu'il aurait dû l'admirer encore davantage; mais il est très clair que certaines qualités de Mozart ne pouvaient être appréciées de Berlioz, étant donnée l'énorme différence de ces deux tempéraments artistiques. On doit savoir un gré infini au musicien français d'avoir protesté contre les fanatismes aveugles qui font tort aux œuvres les plus merveilleuses : lorsque Berlioz condamne, avec une sainte colère, l'*allegro* qui fait suite au *larghetto* sublime de dona Anna, il a raison, cent fois raison; que n'a-t-il de même signalé une autre page regrettable, le deuxième air en *mi bémol* d'Elvire, et la triste vocalise qui dépare l'air *Il mio tesoro!*

Ce sont là des taches qu'on ne saurait trop déplorer, des erreurs dont le musicien n'est pas, du reste, entièrement responsable, mais qui sont cruelles à constater, au milieu des beautés incomparables de cette splendide partition. Berlioz a bien fait de s'indigner à ce sujet, et il a pareillement agi envers Gluck, pour lequel il professait un culte passionné. Chez Gluck, de pareilles faiblesses sont plus difficiles à pardonner : Berlioz en a cité plusieurs, et, avec sa franchise ordinaire, n'a pas hésité à qualifier l'ouverture d'*Orphée* d'« incroyable niaiserie ». Qu'on le sache bien, si Berlioz a pu ne pas rendre toujours à Mozart l'exacte justice qui lui est due, il n'est pas seul coupable en cette circonstance : la faute en est aussi aux admirateurs de Mozart... Ainsi s'expliquent bien des réactions, bien des attaques et des blasphèmes contre l'auteur de *Don Juan*. La faute, nous le répétons, en est à ses admi-

rateurs : jamais musicien de génie n'a été plus inintelligemment loué. Jamais œuvres extraordinaires, profondes, sublimes, n'ont été applaudies de la sorte, à tort et à travers, par un public ignorant ou prévenu. Depuis 1820, un compositeur ne pouvait s'affirmer d'une manière personnelle, tenter une voie, avoir des idées neuves, un style à lui, faire un pas vers l'indépendance et la vérité, sans être écrasé aussitôt sous le nom terrible de Mozart. On opposait Mozart à Berlioz, après l'avoir opposé à Beethoven. La foule des dilettantes, qui n'avait jamais compris une note de Mozart, ne parlait que de sa *clarté* et de sa *limpidité*. Des amateurs pour qui le final de *Don Juan* et les scènes religieuses de *la Flûte enchantée* étaient d'insondables mystères, s'imaginaient naïvement les comprendre parce qu'ils en avaient retenu un motif ou deux. Dans les immortelles *sonates* de piano de Mozart, ils ne

voyaient que des gentillesses mélodiques, des récréations agréables... Et tout ce monde poussait des cris d'horreur devant la *neuvième symphonie*, et ne pouvait même supporter l'innocent *larghetto* de la *symphonie en ré !* Aussi Berlioz fut qualifié de monstre, de brigand de la musique, de fou et de réprouvé ; on ne se fit pas faute de lui jeter *Don Juan* à la tête ; les terreurs, les impuissances et les haines s'abritèrent à l'envi sous la glorieuse renommée de Mozart.

Ceci peut excuser les restrictions exagérées de Berlioz au sujet de quelques œuvres de Mozart. Berlioz, nous le reconnaissons volontiers, n'admire pas assez *les Noces de Figaro;* il les comprend mal; il est trop ironique pour *l'Enlèvement au sérail*, et, lorsqu'il n'admet que trois symphonies de Mozart, « et encore », il a tort : c'est en d'autres termes qu'il convient de parler *des symphonies en mi bémol* et en *sol*

mineur, deux chefs-d'œuvre, et il serait sage de ne pas faire si bon marché du reste. On pourrait relever encore quelques erreurs de détail; mais le lecteur jugera sans doute l'opinion de Berlioz sur Mozart suffisamment précisée et dégagée des jugements fantastiques que le public s'est plu trop souvent à prêter à l'auteur de *Roméo et Juliette*.

Il est un musicien doué d'une imagination extraordinaire, d'une sensibilité excessive, d'une incroyable délicatesse nerveuse, un musicien impossible à classer, que Berlioz ne paraît pas avoir apprécié selon son rare mérite. Chopin semble avoir dérouté l'impétueuse logique de Berlioz. Comment expliquer ce phénomène? Quoi qu'on puisse dire, il demeure surprenant que le compositeur de *la Damnation de Faust* et de la *Symphonie fantastique* n'ait pas été séduit par la rêverie capricieuse de Chopin, par la passion qui vibre dans ses

valses si joyeuses et si tristes, par la fougue de ses *mazurkas* et de ses *polonaises*, par le charme mystérieux de ses *ballades* et de ses *nocturnes*. Peut-être faut-il chercher l'explication, s'il y en a une, dans la nature trop méridionale de Berlioz, dans son amour du relief et de la puissance. La puissance a manqué à Chopin, ou plutôt il n'a su l'atteindre qu'à de rares intervalles. L'orchestre, ce domaine de Berlioz, semblait effrayer Chopin, qui faisait du piano le confident et l'interprète favori de sa pensée intime.

La valeur critique des divers travaux de Berlioz sur la musique est inégale; ainsi la comparaison de ses analyses des *Symphonies* de Beethoven (publiées en 1828 dans *le Correspondant*) avec ce que Wagner a écrit sur le même sujet est tout à l'avantage du musicien allemand. Malgré l'emphase de la prose wagnérienne, on devine dans cette prose les

intuitions lumineuses qui éclairent d'un jour inattendu l'œuvre symphonique de Beethoven. Wagner comprend Beethoven et le fait comprendre. L'analyse de Berlioz est surtout technique; elle effleure seulement l'idée du maître, elle hésite à l'aborder de front[1]. Mais, là comme ailleurs, Berlioz fait preuve d'une qualité indiscutable : *il sait admirer*, et son admiration est communicative... A ce point de vue, il s'impose comme très supérieur aux critiques contemporains... il faut l'écouter décrire le passage qui lie le scherzo de la *Symphonie en ut mineur* à *l'allegro* final : « Ces notes de timbales sont des *ut;* le ton du morceau est celui d'*ut mineur;* mais l'accord de *la bémol*, longtemps soutenu par les autres in-

1. Il faut faire exception pour la *Symphonie pastorale ;* d'autre part, dans la *Symphonie en la*, le premier morceau et l'*allegretto* sont décrits avec une divination véritable, qui présage le sens donné plus tard par Wagner.

struments, semble introduire une tonalité différente; de son côté, le martellement isolé des timbales sur l'*ut* tend à conserver la notion du ton primitif. L'oreille hésite... on ne sait où va aboutir ce mystère d'harmonie... quand les sourdes pulsations des timbales, augmentant peu à peu d'intensité, arrivent avec les violons qui ont repris leur mouvement et changé l'harmonie, à l'accord de septième de dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, au milieu duquel les timbales roulent obstinément leur *ut tonique;* tout l'orchestre, aidé des trombones, qui n'ont point encore paru, éclate alors dans le mode majeur sur un thème de marche triomphale, et le finale commence..... Combien d'autres compositeurs n'ont-ils pas voulu mettre en jeu le même ressort; et en quoi le résultat qu'ils ont obtenu peut-il se comparer au gigantesque chant de victoire dans lequel l'âme du poète musicien, libre désormais des entraves et des souffrances

terrestres, semble s'élancer rayonnante vers les cieux?... » Plus loin, il décrit l'*Orage* de *la Pastorale* : « Écoutez ces rafales de vent chargées de pluie, ces sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes qui nous annoncent une horrible tempête sur le point d'éclater; l'ouragan s'approche, grossit; un immense trait chromatique, parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. »

Cet enthousiasme pour les choses vraiment grandes donne un mérite très réel aux œuvres critiques de Berlioz. Berlioz analyse le mieux du monde et discute parfaitement les questions techniques, tout ce qui a trait à la grammaire musicale; mais il se préoccupe surtout de savoir si le compositeur a su exprimer la

passion humaine, s'il a su traduire des sentiments et des idées. Et, dès que Berlioz a rencontré l'émotion vraie, il s'émeut lui-même; il cesse de disserter, il se livre tout entier à l'admiration. Tel il était dans ses feuilletons, tel aussi il se montrait au théâtre, lorsqu'il écoutait la musique de Spontini, de Gluck ou de Weber. Tous ceux qui ont vu Berlioz et que nous avons interrogés à ce sujet nous ont répondu d'une manière identique: sans le moindre souci des remarques que son attitude provoquait chez les autres spectateurs, il pleurait, il éclatait en sanglots, sous le coup d'impressions toutes-puissantes, irrésistibles. Dans les dernières années de sa vie, lorsqu'on reprit *Alceste*, Berlioz, malade et fatigué, ne manqua cependant pas une seule représentation. Et toujours, dès les premières notes de la sublime invocation : *Divinités du Styx*, l'œil gris du vieux maître se remplissait de larmes.

Berlioz n'est pas le seul musicien qui ait fait de la critique : pour ne citer qu'un nom illustre, Weber l'avait précédé dans cette voie. Les polémiques de Berlioz n'ont pas été sans résultats, puisqu'elles ont proclamé le respect religieux des œuvres du génie, condamné des ouvrages faux ou vulgaires, ébranlé des préjugés universellement répandus; elles ont surtout fait aimer et admirer des pages grandes et belles, imparfaitement connues ou mal appréciées. Sans doute bien des gens souffrent de voir un esprit créateur user ses forces dans les luttes de la critique, déplorent de le voir s'adonner à autre chose que la seule production, et préfèrent, non sans d'excellentes raisons d'ailleurs, quelques mesures de Schumann, de Weber ou de Berlioz à tous les volumes qu'ils ont écrits sur l'Art et les artistes. Mais il ne faut pas oublier certaines considérations matérielles qui restreignent

cruellement la liberté et les loisirs des compositeurs. Comme les peintres, les poètes et les sculpteurs, plus qu'eux peut être, les musiciens en sont victimes, et les frais énormes que nécessitent la publication et l'exécution de leurs œuvres les obligent trop souvent à se créer d'autres ressources. Berlioz, forcé pendant de longues années de faire du journalisme, en a souffert bien des fois, et a bien des fois regretté la dépense de travail, d'imagination et de temps qu'exigeait de lui son métier de feuilletoniste : « Pourquoi composez-vous si peu? » lui demandait un jour un de ses admirateurs. « Parce que je suis très pauvre, » répondit le musicien.

IV

BERLIOZ ET WAGNER

Chaque art a son existence indépendante, son but propre, ses moyens particuliers d'expression. Mais des arts différents peuvent s'unir et faire naître des émotions auxquelles ils ne sauraient isolément atteindre. Le *drame* s'adresse aux yeux aussi bien qu'aux oreilles; prose ou poésie, le texte littéraire appelle la déclamation de l'acteur, et la déclamation entraîne la mimique; le geste doit correspondre au mot. Il y a un quatrième élément, qui, s'il n'est nullement indipensable au drame,

y ajoute du moins certains effets tout spéciaux et d'une extraordinaire intensité : cet élément n'est autre que la musique.

Sans doute, c'est pure convention que de faire chanter les personnages, et, au sens étroit du mot, la vérité dramatique s'en trouve altérée ; mais cette convention, qui n'est pas plus arbitraire que beaucoup de principes universellement admis au théâtre, se peut justifier par quelques avantages. La musique apporte à l'expression des sentiments une richesse et une délicatesse de nuances que la parole et le geste ne connaissent point. A ces paroles et à ces gestes, la puissance dynamique de l'orchestre donne un relief, une force extrêmes. Enfin, grâce aux ressources de l'harmonie, la musique a le privilège d'exprimer plusieurs sentiments à la fois : elle dit les arrière-pensées les plus intimes, les mouvements cachés de la passion ; elle colore la parole, elle la com-

mente, elle la dépasse; elle va plus loin, elle monte plus haut.

Cette union de la musique et de la poésie a été très inégalement réalisée par les compositeurs d'opéra. L'immense majorité des musiciens paraît n'avoir vu, dans les paroles et dans l'action, qu'un prétexte à mélodies. Quelques autres — les plus grands — n'ont pas voulu que la musique supprimât le sens commun et la vérité, permît d'oublier les situations et les caractères; tout au contraire, ils ont espéré obtenir des émotions incomparablement plus profondes, en associant la musique à la poésie de la façon la plus parfaite. Ils ont écrit de véritables drames lyriques[1]. Gluck fut le premier et le plus hardi de ces novateurs : « Une fois

1. Pour tout ce qui concerne la genèse et l'histoire de l'*opéra*, nous renvoyons les lecteurs au beau livre de M. Édouard Schuré, *Drame musical*. Cependant nous ne saurions admettre avec M. Schuré que le drame musical se résume tout entier en Gluck et en Wagner.

au clair sur le tout et sur le caractère des personnages principaux, disait-il, je considère l'œuvre comme terminée, quoique je n'en aie pas encore écrit une note. » Doué d'une organisation d'artiste supérieur, la plus merveilleuse qui ait jamais existé, Mozart n'eut pas besoin, comme Gluck, « de dompter » le sujet de ses drames et d'y incorporer l'élément musical à force de réflexion et d'énergie : c'est avec une sincérité lumineuse, géniale, qu'il écrivit son *Don Juan*. Beethoven a *Fidelio;* mais ce n'est pas au théâtre qu'il a complètement réalisé l'union sublime de la poésie et de la musique : le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, celui qui embrasse les deux arts dans une gigantesque synthèse, c'est la *Neuvième Symphonie*.

Du sein de la musique symphonique, Beethoven s'était élevé jusqu'au chant victorieux, au chant de réconciliation qui unit la strophe vivante du poète à l'harmonie des instruments.

Weber suivit une autre route, et, presque du premier coup, il atteignit le drame lyrique; il fit le *Freischütz* et *Euryanthe*. Ce dernier opéra marque le point d'où Richard Wagner est parti : *Euryanthe* est continuée par *Lohengrin*.

C'est à Berlioz que la musique française doit d'occuper sa place, — une place glorieuse — dans cette succession d'œuvres immortelles. Après avoir donné à la musique instrumentale, par *Roméo et Juliette*, la plus haute puissance d'expression dont elle était susceptible, Berlioz a écrit *la Damnation de Faust*, où il a réuni la voix à l'orchestre. Abordant la scène, il a fait *les Troyens*, et cette partition suffit pour l'égaler aux maîtres les plus illustres.

Hector Berlioz et Richard Wagner ont vécu en même temps; leurs œuvres se suivent et alternent à peu d'années d'intervalle, et, dès qu'ils sont entrés en lutte contre les tendances

de leurs contemporains, l'opinion publique a associé leurs noms. Pour les esprits superficiels, Berlioz, Wagner, c'est tout un : c'est l'absurde, l'incompréhensible; c'est le fracas des cuivres et le grincement des cordes, c'est l'effort stérile et compliqué, c'est *l'absence de mélodie!* Dans son erreur, l'opinion avait gardé quelque clairvoyance : elle avait deviné deux hommes de la même trempe, bien que de natures dissemblables, deux hommes qui entreprenaient une même révolution, bien qu'ils lui fixassent une portée et des limites différentes. Tous deux voulaient réconcilier la poésie et la musique; mais l'un, emporté par le lyrisme d'une imagination orageuse, s'attachait moins au drame, le serrait de moins près, tandis que l'autre y appliquait tout son génie et se faisait l'esclave de principes toujours plus absolus et plus rigides.

Par une étrange fatalité, ces deux intelli-

gences n'ont pu se comprendre pleinement : on est surpris des appréciations que Wagner a émises sur l'œuvre de Berlioz, et l'on demeure stupéfait en lisant certains jugements de Berlioz sur Wagner. Tous deux cependant n'ont pas toujours été aussi injustes, et, d'ailleurs, la colère de Berlioz contre le *Tannhaüser* s'explique par des motifs fort étrangers à l'art : on conçoit l'irritation de l'auteur des *Troyens* quand il vit sa partition systématiquement écartée de l'Opéra, alors que la musique d'un compositeur allemand protégé en haut lieu était accueillie, reçue, exécutée. Cette irritation n'était que trop légitime ; elle seule peut excuser les termes de la lettre du 14 mars 1861, cette triste lettre que les plus sincères admirateurs de Berlioz voudraient arracher de sa correspondance [1].

1. *Correspondance inédite*. Lettre à madame Massart (14 mars 1861) :

« Ah ! Dieu du ciel, quelle représentation ! quels éclats

Lorsqu'il rendit compte des concerts de Wagner à Paris, Berlioz fut moins acerbe; il admira la marche nuptiale de *Lohengrin*, traita même de « chef-d'œuvre » le prélude de cet opéra, bien qu'il fît des restrictions nombreuses. Ce qu'il y a de fort singulier, c'est la profession de foi qui termine cet article et dans laquelle Berlioz attribue à Wagner des théories étonnantes.

«.... Si l'école de l'avenir vient nous dire :

» — Il faut faire le contraire de ce qu'enseignent les règles.

» On est las de la mélodie; on est las des dessins mélodiques; on est las des airs, des duos, des trios, des morceaux dont le thème se

de rire! Le Parisien s'est montré hier sous un jour tout nouveau ; il a ri du mauvais style musical, il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne, il a ri des naïvetés d'un hautbois ; enfin il comprend donc qu'il y a un style en musique !

» Quant aux horreurs, il les a sifflées splendidement... »

développe régulièrement ; on est rassasié des harmonies consonantes, des dissonances simples, préparées et résolues, des modulations naturelles et ménagées avec art.

» Il ne faut tenir compte que de l'idée, ne pas faire le moindre cas de la sensation.

» Il faut mépriser l'oreille, cette guenille, la brutaliser pour la dompter. La musique n'a pas pour objet de lui être agréable. Il faut qu'elle s'accoutume à tout, aux séries de septièmes diminuées, ascendantes ou descendantes... ; aux dissonances triples, dissonances sans préparation ni résolution, aux parties intermédiaires qu'on force de marcher ensemble sans qu'elles s'accordent ni par l'harmonie ni par le rythme, et qui s'écorchent mutuellement ; aux modulations atroces qui introduisent une tonalité dans un coin de l'orchestre avant que, dans l'autre, la précédente soit sortie...

» Il faut, dans un opéra, se borner à noter la déclamation, dût-on employer les intervalles les plus inchantables, les plus saugrenus, les plus laids.

» Il n'y a point de différence à établir entre la musique destinée à être lue par un musicien tranquillement assis devant son pupitre et celle qui doit être chantée par cœur, en scène, par un acteur obligé de se préoccuper en même temps de son action dramatique et de celle des autres acteurs.

» Il ne faut jamais s'inquiéter des possibilités de l'exécution...

» Les sorcières de Macbeth ont raison : « le » beau est horrible, l'horrible est beau. »

» Si telle est cette religion, très nouvelle en effet, je suis fort loin de la professer : je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais.

» Je lève la main et je le jure : *Non credo.* »

Il serait bien facile de montrer que les doctrines de « l'École de l'Avenir » ne ressemblent guère à celles que Berlioz attaque si vigoureusement. Que penser, par exemple, du paragraphe : « Il n'y a pas de différence entre la musique destinée à être lue par un musicien tranquillement assis devant son pupitre et celle qui doit être chantée en scène ? » C'est là une affirmation tout opposée à la théorie wagnérienne. Où et quand Wagner s'est-il déclaré *las de la mélodie ?* Las des duos et des trios, soit, et encore avec certaines réserves assez judicieuses.

Ce n'est pas à la divergence des principes artistiques qu'il faut attribuer la dispute de Wagner et de Berlioz, c'est à des circonstances d'un ordre moins élevé, à des froissements d'amour-propre, aggravés de toute l'irritabilité nerveuse spéciale aux musiciens. Phénomène étrange : il est très rare que deux génies de

cette envergure, alors même que leurs caractères ou leurs idées semblent devoir les rapprocher, ne soient pas séparés par les antipathies les plus mesquines. Beethoven dédaigne Weber, et Weber se venge par de cruelles attaques... Mozart paraît être le seul musicien qui n'ait jamais connu ces haines étroites, et de qui l'envie n'ait jamais troublé la paisible sérénité.

Dans sa querelle avec Wagner, Berlioz semble donc s'être prononcé contre la réforme de l'opéra, et cependant il n'est pas une de ses œuvres qui, à divers points de vue, ne soit un acheminement vers le type nouveau du drame musical. Sur cette question, comme sur plusieurs autres, Berlioz s'est quelque peu démenti lui-même; chez lui, le critique s'est montré moins large, moins compréhensif que le musicien. Il s'est produit dans ses idées un mouvement de recul, une réaction plus

naturelle qu'on n'est porté à le penser : tous les novateurs, après avoir lutté pour obtenir un progrès, pour le triomphe d'une doctrine, éprouvent le besoin de réagir contre ceux qui voudraient épuiser les conséquences de leurs propres principes ou faire de ces principes le point de départ d'une nouvelle révolution. Berlioz a eu beau désavouer Wagner, l'analogie, la parenté, ne pourra être ainsi détruite. Il y a différence, mais non antagonisme. Dans la préface d'*Alceste*, Gluck avait écrit ces lignes : *Il n'est aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier en faveur de l'effet.* Berlioz avait fait sienne cette déclaration, et, s'en armant comme d'un bélier, il avait donné une véritable secousse à l'édifice scolastique du contrepoint. L'ébranlement en fut ressenti jusqu'en Allemagne. Wagner s'était formé seul, sans doute ; mais, s'il entra dans la place, ce fut, à son insu peut-être, par la brèche que Berlioz avait ou-

verte; il profita des victoires et même des défaites du musicien français. Ehlert, ce critique si fin et si sage, malgré la bizarrerie humoristique de ses aperçus, a dit avec raison : « La musique de l'Avenir est fille naturelle de Berlioz. »

Oui, bien que Berlioz n'ait pas transformé le drame lyrique comme a fait Wagner, bien qu'il se soit arrêté trop tôt sur ces routes nouvelles qu'il avait contribué à frayer, il a sa large part dans l'évolution artistique contemporaine. Les écrivains qui affectent d'omettre Berlioz au cours de cette évolution, qui dédaignent son œuvre ou en méconnaissent la portée, ces écrivains se trompent ou sont injustes. On aurait tort d'opposer le réformateur allemand au musicien français; ils sont grands tous les deux : divers par leur tempérament, leur éducation artistique, divers aussi par quelques-unes de leurs idées, placés sur-

tout dans des milieux très dissemblables, ils ont rempli l'un et l'autre leur rôle nécessaire, révolutionné les idées musicales de leur temps, assuré leur gloire par des œuvres immortelles. Le *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan*, *Parsifal* n'ont détrôné ni *Alceste*, ni *Don Juan*, ni *Fidelio*, ni le *Freischütz;* ils n'effaceront pas davantage *la Damnation de Faust* et *les Troyens*. Les poétiques figures rêvées par Berlioz : Marguerite, Didon, Cassandre, dignes compagnes de doña Anna, de Léonore et d'Agathe, sont aussi les sœurs d'Élisabeth et d'Ysolde.

Ce n'est pas nous qui voudrions atténuer les différences réelles et profondément accusées qui séparent Berlioz de Wagner. Mais il ne sera cependant pas inutile d'insister sur quelques traits communs de leurs styles ou de leurs doctrines. On a cherché, sous l'impulsion

d'une piété sincère, à disculper Berlioz de toute tendance wagnérienne; nous chercherons bien plutôt à mettre ces tendances en lumière, à signaler, dans les œuvres du maître français, les passages où elles se révèlent avec plus de netteté et de certitude.

Il y avait jusqu'à Wagner deux formes de chant absolument distinctes : l'*air* et le *récitatif*. A chacune étaient assignés un domaine, une fonction, des règles précises. Le récitatif, humble serviteur de l'air, l'annonçait en quelque sorte ; il remplissait les vides de la partition, et, pourvu qu'il fût court, on lui permettait assez facilement d'être ennuyeux. Et cependant, tous les grands musiciens, tous ceux qui s'étaient inquiétés de la vérité dramatique, avaient tenté d'élever le caractère du récitatif : ils essayaient d'en rompre la mono-

tonie; ils le soutenaient de la puissance de l'orchestre, ils le coloraient, ils l'intercalaient habilement entre les périodes musicales. Qui ne se rappelle, dans *Don Juan*, le sublime récitatif qui précède le *larghetto* de doña Anna en *fa* majeur, ou bien, dans le *Fidelio* de Beethoven, le premier récitatif de Léonore, et celui de Florestan dans la prison? Qui n'admire les récitatifs de Weber? Weber a fait plus : il a brisé la régularité traditionnelle de l'air, et, par là, diminué la distance qui en séparait le récitatif. Les phrases étranges de Caspar, au fond de la Gorge-aux-Loups, ou la rêverie d'Agathe, attendant Max à sa fenêtre, devant les splendeurs de la nuit étoilée, sont-ce des récitatifs ou des airs? Ainsi de l'air d'*Euryanthe : Unter ist mein Stern gegangen ;* et ces trios, ces ensembles, dans le *Freischütz* et dans *Euryanthe*, ressemblent-ils à ceux des opéras ordinaires? Non assurément. Ce sont des

scènes, rien de plus[1]. Ce mot est le seul qui s'applique à cette manière de traiter musicalement les situations et de faire chanter les personnages. Il contient et réunit les deux formes, l'air et le récitatif.

On sait que Richard Wagner, s'inspirant de ces œuvres des maîtres allemands, adopte une sorte de déclamation musicale, où la note et le mot sont étroitement liés. Il s'affranchit de toutes les conventions qui pourraient restreindre la liberté de l'expression mélodique appliquée à la scène ; il veut être vrai, il veut être agissant ; il n'écrit pas des morceaux de concert, mais un drame plein d'action et de vie. C'est de cette action qu'il se préoccupe : il

1. Voir, en particulier, le *trio* du 1er acte du *Freischütz*, ainsi que le *finale* de cet opéra. A propos de cette dernière page, la critique, outrée d'une semblable indépendance, a déploré que Weber *n'eût jamais su écrire un finale*... Dans *Euryanthe*, ce n'est pas trois ou quatre scènes qu'il faudrait citer, mais dix ou douze.

se propose de rendre tous les sentiments, toute la pensée de ses héros, et les sous-entendus de cette pensée ; il s'inquiète du cadre, du milieu où les personnages sont placés, et il n'est pas jusqu'à la mimique des rôles dont il ne doive tenir compte dans sa manière d'écrire. Cette *sprechmelodie*, cette « mélodie continue », cette « mélodie dramatique », qui caractérise les ouvrages de Wagner, ébauchée dans *Rienzi*, reçoit sa forme la plus achevée dans *Tristan et Yseult* et la tétralogie des *Niebelungen* ; elle apparaît en maint endroit des ouvrages de Berlioz, bien qu'elle retombe par instants dans l'ancien récitatif. Il serait possible de retrouver des traces de cette *mélodie* même dans *Benvenuto Cellini* ; mais elle ne commence à s'affirmer qu'à la fin de *Roméo et Juliette*, par les phrases vocales du Père Laurence[1].

1. Lorsque nous essayons d'établir une comparaison entre les partitions d'Hector Berlioz et les drames de Wagner, il

Si nous passons à *la Damnation de Faust*, à quel point la fusion de l'air et du récitatif n'est-elle pas déjà opérée dans l'introduction : *Le vieil hiver a fait place au printemps...* La plainte de Faust interrompant le chœur des villageois, divers fragments de la scène *Faust dans son cabinet de travail*, le récitatif admirable : *Hélas! doux chants du ciel*, et une grande partie du dialogue entre Faust et Méphistophélès se rapportent également à ce style mélodique. Le chant de Faust : *Merci, doux crépuscule;* celui du démon : *Voici des roses*, sont aussi des exemples de mélodies expressives, comparables, à ce point de vue, à plusieurs passages de *Lohengrin* et du *Tann-*

est clair que, parmi ces derniers, nous nous occupons surtout du *Tannhäuser* et de *Lohengrin*. L'extension de ce parallèle aux œuvres suvantes, telles que *Tristan*, *les Niebelungen*, *Parsifal*, deviendrait beaucoup plus difficile ; car, dès *Tristan*, le système de Wagner prend un caractère de rigueur absolue, et les ressouvenirs de Weber ont complètement disparu.

häuser. Ajoutons à cette liste incomplète l'*entrée de Marguerite*, une partie du duo d'amour et les phrases chantées de la *Course à l'abîme.*

Dans *la Prise de Troie*, on pourrait étendre ces remarques à l'air de Cassandre éplorée : *Malheureux roi*, à l'*andante* de Chorèbe : *Mais le ciel et la terre*, à la scène où Cassandre interpelle les femmes troyennes, relève leur courage et les décide à mourir plutôt que de tomber aux mains des Grecs. Dans *les Troyens à Carthage*, on doit citer plusieurs récitatifs de Didon, et les *soli* de la scène où paraissent successivement Ascagne et Énée. Toute la grande scène d'Énée, au quatrième acte, lorsque le chef troyen hésite à partir, déchiré par la pensée de Didon qu'il abandonne, mais entraîné par la voix fatale des dieux, sort complètement des traditions de l'opéra. Il en est de même de la scène des lamentations de Didon, au cinquième acte : la passion s'exhale,

l'action marche, et, pendant 212 mesures consécutives, la mélodie déborde, sans qu'il y ait pour cela ce qu'on est convenu d'appeler un *air*, car l'*adagio* ne saurait être ainsi nommé, au sens ordinaire du mot; toute cette page est un pur chef-d'œuvre de déclamation mélodique presque constamment liée à l'orchestre, et l'émotion musicale y semble atteindre son point culminant.

Parmi les caractères de la mélodie wagnérienne, on a donné celui-ci : l'absence de la répétition, du retour des formules. Cela est vrai — généralement — pour la durée d'une même scène, et, si l'on veut dire par là que Wagner a proscrit la régularité et la périodicité des motifs en usage dans l'opéra ancien. Il est rare en effet d'entendre un personnage, à moins que la situation ne lui impose une insistance toute particulière, revenir de la même façon et

en termes identiques à un sentiment qu'il a précédemment exprimé. Si cependant le fait se présente, Wagner n'hésite pas le moins du monde à répéter une phrase. Prenons, par exemple, la prière d'Élisabeth (le *Tannhäuser*): la nièce du landgrave demande la grâce de l'éternité bienheureuse, à deux reprises, pour elle et pour celui qu'elle a aimé. Wagner emploie à cette occasion deux dessins mélodiques semblables; ces dessins ne diffèrent que par les dernières notes de la conclusion et par une nuance dans la sonorité et le timbre de l'accompagnement. Modifications qui ont pour but d'ajouter à la seconde prière (celle qui a *Tannhäuser* pour objet) quelque chose de plus suppliant et de plus solennel encore.

Dans bien des cas, Berlioz a compris cette règle logique du drame musical. Aussi évite-t-il avec soin la répétition des phrases mélodiques, dès que l'action progresse, dès qu'il n'y

a point un retour marqué de la pensée vers une précédente situation.

Richard Wagner fait choix, dans ses partitions, d'un petit nombre de motifs saillants, dits « caractéristiques » ou *conducteurs* (*leitmotiv*), et qui se rapportent aux principaux personnages du drame. Déjà Weber, dans le *Freischütz*, avait annoncé les apparitions de Samiel par trois pizzicati des contre-basses ; il y avait là une sorte d'ébauche d'un motif caractéristique, beaucoup plus précise que le trille de petite flûte de la chanson de Caspar, qui revient un peu avant la fonte des balles. Dans *Euryanthe*, au caractère d'Églantine correspond un vrai *leitmotiv*, symbole de jalousie haineuse, qui gronde et se tord au fond de l'orchestre. Il n'est même pas nécessaire qu'Églantine soit en scène pour que ce motif se fasse entendre ; lorsque Euryanthe répond au roi : *Lass mich hier in Ruh'erblassen*, et se

plaint de la perfidie d'Églantine, le thème se glisse dans l'harmonie et murmure sourdement[1]. Wagner a généralisé ce système; mais il transforme et accentue ses motifs caractéristiques suivant les sentiments des personnages et les situations diverses du drame. Ainsi le motif du Saint-Graal (*Das Graalmotiv*) intervient d'un bout à l'autre de *Lohengrin*. On le devine, bien que modifié d'une manière très profonde, dans l'inexplicable confiance d'Elsa, dans l'adieu de Lohengrin au cygne qui l'a conduit; au moment où Lohengrin dévoile son origine et décrit la région sainte d'où il est venu, le motif resplendit d'une lumière surnaturelle et se déroule avec une triomphante netteté.

Si l'on parcourt avec quelque attention les

1. Sans faire ici l'histoire des « mélodies mères » et des motifs caractéristiques, dont l'idée est fort ancienne, rappelons qu'on en trouve même dans *Don Juan*, bien que cela puisse surprendre beaucoup de personnes qui admiren Mozart ou qui croient l'admirer..

œuvres de Berlioz, on y reconnaît des motifs dominants, qui, pour jouer un rôle moins nécessaire que ceux de Wagner, sont cependant, à n'en pas douter, de la même famille. Dans *la Damnation de Faust*, le premier thème (celui que les altos exposent, en *ré* majeur) semble un admirable essai de motif caractéristique. Le thème de la *valse des Sylphes* (deuxième partie) n'est que la transformation dernière et concise d'une même mélodie, déjà deux fois modifiée dans *l'air des Roses* et le *chœur des esprits*, et qui commence à se laisser deviner à la fin du trois-temps dit « des Bords de l'Elbe ». Le thème de *la chanson du roi de Thulé*, qui paraît à trois reprises, annonce l'arrivée de Marguerite ; celui de *la sérénade de Méphistophélès* traverse deux fois l'orchestre avant d'être chanté et précisé par la bouche du démon. L'*andante*, à *neuf-huit*, de Marguerite (quatrième partie) : *sa marche, que*

j'admire, s'est déjà présenté à l'esprit de la jeune fille, après le rêve où elle a vu Faust (troisième partie, entrée de Marguerite).

L'Enfance du Christ contient, elle aussi, un thème qui joue un rôle assez important, et qui a une signification déterminée : c'est le motif lugubre des pressentiments d'Hérode. Dans *les Troyens*, il y a un thème beaucoup plus remarquable, tout à fait analogue à un *leitmotiv* wagnérien : c'est le thème de la marche triomphale. Berlioz l'a développé avec une pompe extrême et l'a répété plusieurs fois pendant une des scènes capitales de *la Prise de Troie*, lorsque la foule aveugle des Troyens traîne joyeusement le cheval de bois aux portes de la ville. Ce motif reparaît, assombri, quand Énée et ses compagnons arrivent à la cour de Didon (*les Troyens à Carthage*). Au quatrième acte, il revient quatre fois dans une même scène; ses magiques accents entraînent Énée, qui se dé-

cide à quitter Didon et à faire voile pour l'Italie. Enfin, au moment où l'infortunée reine expire sur le bûcher, ce thème éclate victorieusement, personnifiant la future grandeur de Rome et la ruine de Carthage.

Mais cette tendance existe dans les premières œuvres de Berlioz. Le thème principal, l'*idée fixe* de la *Symphonie fantastique* est un véritable *leitmotiv*, varié de la façon la plus ingénieuse. Des essais peu distincts, mais réels cependant, sont sensibles dans *Harold*. Quant à *Benvenuto Cellini*, cet opéra contient aussi des *motifs caractéristiques*, des *mélodies mères*. Le thème en *sol*, par lequel l'ouverture commence, personnifie Cellini, et on en retrouve des apparitions, tantôt nettes, tantôt à peine entrevues, dans le cours de l'opéra lui-même ; par exemple, au premier acte[1], n° 1 (*allegro*), n° 2 (*allegro con*

1. Voir la partition *chant et piano*, à laquelle se rapportent ces indications.

fuoco) ; au deuxième acte, n° 6 (dans l'introduction orchestrale, dans le récitatif, dans le chœur des ciseleurs, qui dérive de ce thème, et dans l'ensemble du carnaval), il se présente constamment dans les dernières scènes du troisième acte. Berlioz, avant Wagner, a donc fait un emploi très important des motifs caractéristiques. Sur ce point-là encore, il a précédé le grand réformateur allemand.

Les allures nouvelles de la mélodie vocale avaient surpris et scandalisé les contemporains de Berlioz, même ceux qui lui étaient sympathiques : il va de soi que MM. Scudo, Azevedo, Albert de Lassalle et autres, trouvaient ces mélodies « informes, tourmentées, absurdes, mal venues, barbares, inchantables, froides, ennuyeuses » ; mais, dans l'article du *Ménestrel* qui suit la première exécution de *la Damnation de Faust*, article élogieux cependant, on déplore que le rôle de Faust soit

presque entièrement composé de récitatifs. Dans l'analyse très admirative qu'il a faite des *Troyens à Carthage*, Joseph d'Ortigue exprime le regret de voir que *trop souvent les airs et les récitatifs se confondent.* Aujourd'hui, la réforme wagnérienne s'est affirmée partout, et l'on ne songe guère désormais à adresser à Berlioz de semblables reproches. Étant donnée l'évolution des idées musicales, l'erreur du grand compositeur aura été bien plutôt d'avoir reculé devant les conséquences naturelles de ses principes, d'avoir parfois négligé l'action et oublié la pensée dans la magie d'un lyrisme merveilleux. On conçoit que Wagner ait pu reprocher à Berlioz de mal poser le problème, de ne pas le placer sur son terrain véritable, de le réduire trop souvent à la question du *néologisme musical.*

Il y aurait d'autres points communs à rechercher dans les idées et les œuvres de Wag-

ner et de Berlioz : on pourrait signaler la tendance de ces deux esprits profondément poétiques à composer eux-mêmes le texte de leurs partitions. Ils sont à eux-mêmes leurs propres dramaturges et leurs propres librettistes, ce qui prouve bien l'importance qu'ils attachent au sujet, aux sentiments des personnages, à la manière dont ces sentiments sont exprimés[1]. Autre analogie, plus lointaine sans doute, mais très significative cependant : il leur faut à tous deux des conceptions poétiques d'un ordre élevé[1] : Berlioz les emprunte à Shakspeare, à Gœthe, à Virgile; Wagner s'approprie la légende du *Tannhäuser*, le cycle du Saint-Graal, l'épopée grandiose des *Niebelungen*.

Berlioz et Wagner sont morts, et les haines

1. Voir, dans la *Correspondance inédite*, la lettre où Berlioz, à propos des *Troyens*, discute le caractère et l'accent à donner à l'imprécation .

S'il faut enfin qu'Énée aborde en Italie...

auxquelles ils ont été en butte (quelquefois par leur faute), s'apaisent de jour en jour et laissent des jugements durables se former; malgré leurs destinées inégales, malgré leur dispute et leurs erreurs, tous deux prendront place parmi les maîtres immortels. Pour nous, nous n'avons voulu qu'indiquer ici certaines analogies qui existent entre l'œuvre de Berlioz et les drames de Wagner. Nous croyons que l'avenir oubliera la querelle de ces esprits si puissants et si personnels, et ne se rappellera que la parole échappée à l'un d'eux dans une heure de généreuse sincérité. Sur la partition d'orchestre de *Tristan*, partition qu'il offrit à Berlioz, Wagner a tracé de sa main les lignes suivantes :

« Au grand et cher auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Ysolde*. [1] »

1. Cet autographe de Richard Wagner se trouve à la première page de la partition d'orchestre de *Tristan et*

Ysolde, possédée par la Bibliothèque Nationale (réserve). Cette dédicace, inédite jusqu'à présent, est écrite en français, et l'exemplaire de la partition, qui a appartenu à Berlioz, a été donné à la Bibliothèque par mademoiselle Pelletan, ainsi que plusieurs autographes de Berlioz. Nous devons ces détails à l'obligeance de M. Henri Lavoix, bibliothécaire, auteur de l'*Histoire de la Musique*, des *Traducteurs de Shakespeare en musique*, et d'autres ouvrages, tels que l'*Histoire de l'Instrumentation*, que le mérite égal du fond et de la forme a déjà rendus classiques.

V

BENVENUTO CELLINI

Depuis l'échec qu'il subit à l'Opéra en 1838[1], *Benvenuto Cellini* n'a pas été repris en France, bien qu'il ait été représenté plusieurs fois en Allemagne, surtout à Weimar; dans cette dernière ville, le succès fut éclatant. Considérée dans son ensemble, cette partition est inférieure à la plupart des œuvres de Berlioz : les morceaux d'ancienne forme y abondent, et cependant la vie et l'animation de cette musique

1. La représentation eut lieu le 3 septembre.

sont telles, qu'il n'y a rien dans tout le répertoire que l'on puisse lui comparer à ce point de vue. La critique du temps trouva l'opéra de Berlioz scandaleusement révolutionnaire, et prétendit que l'auteur avait outré ses défauts, exagéré ses audaces et son mépris des traditions. La chute de l'œuvre fut complète : on siffla, on hurla; les musiciens de l'orchestre jouaient tout autre chose que leurs parties respectives; les chanteurs se firent un plaisir de massacrer leurs rôles, et le public de les interrompre par les manifestations les plus inconvenantes et les plus odieuses. Berlioz s'illusionnait quelque peu sans doute en déclarant sa partition *moins excentrique et plus large que du Weber;* mais, bien qu'on y puisse signaler des pages faibles, *Benvenuto Cellini* en contient beaucoup d'autres qui sont vraiment belles, fortement écrites, pleines de puissance et d'intérêt.

L'ouverture, en *sol majeur*, est simplement admirable. Bien composée, très dramatique, très vivante surtout, elle a été qualifiée de chef-d'œuvre par les musiciens allemands. Elle commence par un élan rapide, net, impétueux : *allegro deciso*, qui personnifie le caractère libre et hardi, débordant de passion et de joyeuse audace, que le livret de la partition, conforme d'ailleurs à l'histoire, prête à Benvenuto Cellini [1]. Ce motif traverse toute l'ouverture, développé avec richesse, nuancé de tous les sentiments de Cellini, tendresse ardente, résolution énergique, transports superbes et irrésistibles. Nous la retrouverons, comme un « thème conducteur » de Wagner, dans l'opéra tout entier, reconnaissable, malgré d'habiles modifications, soit à des lambeaux du dessin mélodique, soit à son rythme si vif et si fier.

1. Ce livret est de MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier.

Mais, avant que cette fougue tout italienne ressaisisse l'orchestre, un thème lent est exposé (*larghetto*) : un chant d'amour se déroule sur un accompagnement doux et fidèle que les violoncelles murmurent ; aussitôt après, la basse fait entendre le thème du cardinal, qui paraîtra au dernier acte : « A tous péchés, pleine indulgence ! O mes enfants, relevez-vous ! » Ce motif est solennel et contraste d'une façon pittoresque avec un gazouillement léger de l'orchestre, allusion à l'insouciance et la joie à peine contenue des jeunes amants. Mais une inquiétude envahit la mélopée amoureuse qui vient de s'élever encore une fois, et aussitôt, devant le danger, la passion s'affirme, sûre d'elle-même et de sa puissance. L'*allegro* du début s'élance de nouveau ; dans sa course, au milieu de l'harmonie des instruments, nous retrouvons les alternatives des amours aventureuses de Benvenuto. Le troisième acte, avec

les péripéties de la fonte du *Persée*, de Cellini, achève de donner la clef de l'ouverture : tout prend un sens, les répliques des cuivres, les tenues des bois, la reprise *fortissimo* du premier motif (page 11 de la partition chant et piano, mesure 1), et la dernière phrase de la basse, sorte d'*Amen* approbatif, qui précède un joyeux cri de triomphe : le cardinal reconnaît et consacre en quelque sorte la double victoire de Cellini amoureux et artiste. Le *Persée* est fondu, Teresa est conquise.

Ajoutons : l'art libre, vrai, humain, sincère, a rompu les entraves scolastiques, et opposé son œuvre glorieuse aux conventions froides et vieillies. Tel est le sens élevé de cette ouverture : l'auteur s'y est peint lui-même. Ce n'est pas seulement Cellini que le fier motif en *sol* représente, c'est Berlioz, Berlioz luttant contre l'envie, les ignorances, les préjugés, Berlioz affirmant sa force et proclamant sa liberté.

Voilà ce qui ressort pour nous de *Benvenuto*, voilà ce qui en élargit l'idée première et ce qui en augmente singulièrement la portée esthétique. Cette même idée a été développée plus tard par Richard Wagner dans *les Maîtres Chanteurs*. Il y a une analogie évidente entre les deux conceptions : une même vie les anime, un même souffle joyeux et libre y frissonne, et plusieurs personnages semblent se correspondre : Beckmesser, en particulier, n'est pas sans ressembler beaucoup au Fieramosca de Berlioz; au deuxième acte des *Maîtres Chanteurs*, il survient, armé de son luth, pendant l'entretien d'Eva et de Walther; Fieramosca, dans *Benvenuto*, trouble également le duo de Cellini et de Teresa, et il est chassé et rossé par les servantes... Beckmesser s'attire de même la colère des voisins, qui le poursuivent sur le théâtre avec force injures et menaces.

Au premier acte, les auteurs ont mis en scène le vieux Balducci, trésorier du pape, père de la jolie Teresa, qu'il a fiancée au sculpteur Fieramosca, personnage ridicule, orné de tous les défauts. Le récitatif de Balducci est plein de verve comique : le trésorier maugrée contre sa fille et contre Cellini, l'orfèvre florentin, déjà célèbre par ses aventures et ses audaces. Il s'éloigne... « Enfin ! il est sorti tout de bon ! » s'écrie Teresa... Le thème allègre de l'ouverture se fait entendre ; un chœur de masques, dans la coulisse, annonce à la jeune fille le passage de Cellini, qu'elle aime en dépit de son père morose et grondeur. Cellini lui jette un bouquet, avec un billet promettant une visite prochaine.

Le *larghetto* de Teresa : *Entre l'amour et le devoir*, est charmant d'expression, malgré deux traits fâcheux. L'*allegro* qui fait suite est aussi « italien » que possible, peu digne de

Berlioz, — comme forme, — trop long et furieusement vocalisé ; mais il est spirituel, léger, et a du moins ce mérite de dessiner avec une grande clarté le caractère de la jeune fille. Le duo suivant est bien préférable, avec la phrase lente, caressante, langoureuse, que Cellini adresse à Teresa :

O Teresa, vous que j'aime plus que ma vie !

On y regrette cependant deux ou trois effets vocaux un peu prétentieux[1]. Le duo se change en trio : la petite phrase de Fieramosca : *Ce n'est pas en forçant les grilles*, est parfaite. Les deux amants reprennent le premier thème, en *canon;* Cellini propose à la jeune fille de fuir avec lui..., elle accepte ; Fieramosca écoute en cachette et rumine des projets de vengeance,

1. Cette belle phrase sert de premier thème à l'ouverture du *Carnaval romain*, où elle est exposée par le cor anglais.

dans un aparté très amusant. Il en résulte un agréable petit trio, traversé de jolies modulations qui sentent bien leur Berlioz. Le finale est très réussi, bien que l'idée du chœur des servantes : *Ah ! ah! maître drôle !* puisse paraître écourtée et manquer de développements.

Au deuxième acte, la romance de Cellini :

La gloire était ma seule idole,

précédée d'un beau récitatif, est large, expressive, émouvante même. L'accompagnement, pareil à l'écho d'une lointaine fanfare, souligne le regret de l'artiste, qui sacrifie sa gloire, les triomphes et les joies de sa carrière au seul amour de Teresa. Cette romance ne présente, d'ailleurs, aucune innovation dramatique; c'est bien l'*air* classique dans sa paisible symétrie, et Berlioz s'est plu à la faire applaudir, quelques années plus tard, en

l'attribuant à Schubert, par ceux-là mêmes qui attaquaient *Benvenuto* du meilleur cœur. — La scène du cabaret se recommande par une page hors ligne, vraie trouvaille de génie, le *chœur des Ciseleurs*, en *sol*. Le thème en est dérivé du motif principal de l'ouverture dont il a été parlé précédemment. Ce chœur est d'une couleur saisissante et d'un entrain merveilleux. Nous aimons moins les deux airs d'Ascanio et de Fieramosca, bien qu'ils témoignent d'une imagination très vive et très souple.

Le finale de cet acte vaut à lui seul un opéra tout entier. Il débute par des motifs tirés de l'ouverture du *Carnaval romain:* la scène se passe en effet sur une place de Rome, au soir de mardi gras. La foule bruyante s'amasse devant les tréteaux des bateleurs, ou Pasquins, Arlequins, Colombines, chanteurs, saltimbanques se démènent de leur mieux... Dans

peu d'instants, un coup de canon, parti du fort Saint-Ange, annoncera la fin du carnaval. Que dire de cet ensemble étonnant, de ces mille spectacles que l'on *voit* dans l'orchestre aussi bien que sur le théâtre! de l'ariette sentimentale d'Arlequin, de la cavatine bouffonne de Pasquarello! Tout vit et s'agite, les voix se croisent avec une surprenante indépendance. Dans le tumulte, Cellini, déguisé en moine, enlève Teresa. Fieramosca se précipite, accompagné de son ami Pompeo; une lutte s'engage, Cellini étend Pompeo raide mort d'un coup de poignard, et parvient à fuir avec son élève Ascanio et sa chère Teresa.

Au troisième acte, nous sommes dans l'atelier de Cellini, où résonne un chœur d'ouvriers, sorte de cantilène simple et mélancolique : *Bienheureux les matelots...* rythmée par le bruit des marteaux sur l'enclume. La prière à deux voix que chantent Teresa et Ascanio : *Sainte*

Vierge Marie, est pleine de charme et d'expression; elle contraste avec les litanies psalmodiées dans la coulisse par une procession de moines ; cette prière contient des modulations hardies. Dans l'édition *chant et piano*, la seule qui existe d'ailleurs[1], les fautes de gravure ont introduit une prosodie absurde des premières paroles. Berlioz, sur l'exemplaire que la Bibliothèque Nationale possède aujourd'hui, a corrigé ces fautes au crayon bleu et rétabli une prosodie rationnelle. Du reste, toute cette édition de *Benvenuto* est extrêmement fautive. Sur l'exemplaire cité, nous avons compté *soixante-deux* erreurs ou omissions, quelques-unes fort graves, corrigées de la main de Berlioz, au crayon ou à la plume. Pour certaines pages où des mesures entières sont inexactes, les surcharges devenaient telles, que Berlioz a

1. A notre connaissance, la partition d'orchestre n'a as été gravée.

dû coller des bouts de papier portant le texte véritable.

Un duo trop italien, entre Cellini et Teresa, précède l'arrivée de Fieramosca et du vieux Balducci, qui poursuivent le ravisseur dans son atelier, pour l'empêcher de fuir à Florence et le forcer à rendre Teresa, sans préjudice des châtiments à venir, prison, bastonnade et potence. Mais le cardinal apparaît : « A tous péchés pleine indulgence ! » chante-t-il solennellement, sur un thème déjà entendu dans l'ouverture. Par malheur, Cellini, tout à son amour, a négligé de fondre la statue que le cardinal lui avait commandée. Fureur du prélat, que Balducci et Fieramosca assiègent de leurs cris et de leurs plaintes : « Justice ! justice ! » Mais Cellini s'élance, un marteau à la main, et menace de briser son modèle... « Arrête ! » s'écrie le cardinal épouvanté, qui lui promet sa grâce et Teresa par-dessus le mar-

ché, si la statue est fondue tout de suite, à l'instant... ; faute de quoi, Cellini sera pendu haut et court.

Le récitatif de Benvenuto : *Seul pour lutter, seul avec mon courage*, a beaucoup d'ampleur. L'air *Sur les monts*, en *fa*, est en lui-même très digne d'admiration; seulement il ralentit l'action, il est oiseux, maintenant surtout que Cellini n'a pas un instant à perdre, et l'on peut y déplorer la présence de deux points d'orgue et d'une grande vocalise lente.

La fonte commence; tout à coup, le métal vient à manquer. Cellini invoque le secours du ciel : « Aide-moi donc, puisque je m'aide ! » Une inspiration soudaine éclaire son esprit : il donne l'ordre de jeter dans la fournaise tous les ouvrages de ciselure qui remplissent l'atelier, tous ses chefs-d'œuvre, bronzes, ors, statues, coupes, candélabres. L'orchestre traduit cette résolution et la hâte fié-

vreuse des ouvriers; il gronde avec l'ardent foyer, il bouillonne avec le métal en fusion. La statue est faite, Cellini frappe le moule à grands coups de pic, et le *Persée* apparaît resplendissant, rouge encore... Lumineuse et fière; une inscription flamboie sur le socle : *Si quis te laeserit, ego tuus ultor ero !...* Le cardinal admire et pardonne, selon sa promesse; Cellini épousera Teresa. Les ouvriers entourent leur maître : le *chœur des Ciseleurs*, éclatant de nouveau, ajoute à l'opéra une puissante et superbe conclusion.

VI

ROMÉO ET JULIETTE

Berlioz a donné à sa partition de *Roméo et Juliette* le titre de *Symphonie dramatique*. Il a voulu prouver que la musique symphonique, avec les ressources immenses dont elle dispose et sans le secours de la parole humaine, est susceptible d'exprimer les sentiments et les situations d'une manière plus complète et plus émouvante qu'on ne le croit généralement. En cela, il avait raison sans doute; mais il ne s'est pas borné à cette prétention légitime, et il paraît avoir espéré démontrer que la préci-

sion de cette langue si variée, si riche, ne le cédait pas à celle de la musique vocale. A son avis, la peinture musicale d'une scène, aidée d'un court programme explicatif, est assez éloquente pour se passer facilement du langage articulé.

Nous croyons que Berlioz s'est trompé sur ce point; nous croyons, avec tout le respect dû à ce puissant génie, qu'il s'est exagéré la rôle et la portée de cette forme de l'art, la *Symphonie dramatique*, si magnifiquement inaugurée par *Roméo et Juliette.* Cette forme n'était pas, du reste, entièrement nouvelle : Sans rechercher ici de précédentes tentatives, on peut remarquer qu'elle n'est pas dépourvue d'analogie avec les *ouvertures* célèbres de plusieurs opéras. Ne sont-ce pas de courtes symphonies dramatiques que les ouvertures d'*Iphigénie en Aulide*, du *Freischütz*, *d'Egmont?* Dans ces ouvertures, le titre de l'opéra rem-

place le programme que Berlioz écrit à la première page de sa partition. Il est vrai de dire que les auteurs de ces morceaux s'appliquent d'ordinaire à la seule expression des situations principales ou des sentiments généraux qui vont bientôt être exposés sur la scène; mais n'est-il pas étrange de voir Berlioz rêver une sorte de drame instrumental, lorsqu'il déclare hautement (*A travers chants*, pages 151-152) que jamais un compositeur n'a pu, dans l'ouverture d'un opéra, raconter le sujet de cet opéra lui-même?

Le programme de la symphonie, le sommaire, si l'on veut, une fois donné et connu de l'auditeur, l'intelligence de la musique deviendra facile. Mais, ce qui est très significatif, c'est le rôle que Berlioz, en dépit de ses théories, a confié à la voix humaine dans *Roméo et Juliette*. Nous ne parlons pas ici du *Prologue*, ni du *chœur des jeunes Capulets*, ni même du *Convoi funè-*

bre de Juliette. C'est au moment décisif, au moment de la réconciliation des familles ennemies, lorsque l'émotion grandissante, soufflée par l'orchestre, concentrée sur cette lutte terrible de la haine et de l'amour, s'élève et réclame impérieusement la voix, le mot, le cri humain qui seul peut et doit conclure, que Berlioz oublie son système et écrit le final sublime : *Jurez tous par l'auguste symbole...*

La musique symphonique pure exprime admirablement les états de l'esprit, les impressions de l'âme, même les plus délicates; mais elle ne dispose pas de moyens égaux quand il lui faut peindre une action. L'objet, le but de l'action, lui échappe presque toujours; l'action proprement dite est hors de son domaine, excepté dans un très petit nombre de cas, ceux où l'action comporte une certaine régularité rythmique ou est accompagnée d'un phénomène acoustique aisément reconnaissable. Résultats

insuffisants et bornés. Tout au contraire, un effet musical associé à la voix humaine et au jeu d'un acteur, précisé ou simplement annoncé d'un mot ou d'un geste, devient d'une clarté parfaite; bien plus, il décuple la puissance expressive du langage parlé ou de la mimique dont il a emprunté le secours. Dans ses analyses des symphonies de Beethoven, Richard Wagner, procédant de la *Symphonie en ut mineur* à la *neuvième Symphonie*, a montré par d'irréfutables exemples que la « musique absolue » exprime bien moins l'action que le *désir* de l'action : elle ne réalise le drame vivant et agissant qu'avec l'aide de la parole articulée et du geste.

Nous venons de nommer la *Symphonie avec chœurs* : selon toute probabilité, la hardiesse et l'indépendance de forme de cette œuvre géante ont influé sur la conception de *Roméo et Juliette*. En considérant un seul

point de détail, on peut remarquer l'importance du récitatif instrumental dans l'œuvre de Berlioz. Seulement, et c'est là qu'on retrouve la théorie propre du musicien français, ce récitatif est pour lui un langage de l'orchestre, langage clair, suffisamment expressif par lui-même : dans la symphonie beethoenienne, c'est l'ébauche de la mélodie vocale, c'est l'aspiration éloquente et prophétique des instruments vers la voix humaine, vers la parole, vers l'action, « un pont jeté par le musicien entre la poésie et l'harmonie ».

L'erreur de Berlioz n'a donc pas été de créer la symphonie dramatique, la symphonie à programme, comme on le lui a si obstinément reproché, mais plutôt de ne pas en avoir discerné les exactes limites, d'avoir espéré prouver, par un ouvrage exceptionnel, extraordinaire, que le drame lyrique peut se passer de la parole humaine. Par bonheur, à l'appui de cette thèse,

il a écrit une musique immortelle; la postérité ne lui en demandera pas davantage.

Dès les premières notes de l'*introduction*, on est au cœur même du sujet. Les altos attaquent vivement un motif brusque et tourmenté, destiné à dépeindre la rixe entre les Capulets et les Montaigus. Un groupe de violoncelles entre presque aussitôt, et la fugue envahit tout l'orchestre, âpre, serrée, pleine d'agitation fiévreuse. La dispute, qui dégénère en combat, est suspendue par l'intervention du duc de Vérone; Berlioz a personnifié cette apparition du prince par une large phrase de trombone, vrai récitatif instrumental, d'une allure très imposante.

Dans le *prologue*, le chœur explique l'action dramatique de la symphonie, et l'orchestre indique les motifs principaux qui doivent être développés plus tard. Le chœur murmure :

D'anciennes haines endormies
Ont surgi comme de l'enfer ;
Capulets, Montaigus, deux races ennemies,
Dans Vérone ont croisé le fer !... [1]

Le thème de la fête chez Capulet traverse rapidement l'orchestre; celui de la scène d'amour, qui vient ensuite, précède les célèbres strophes du contralto :

Premiers transports que nul n'oublie,
Premiers aveux, premiers serments
De deux amants,
Sous les étoiles d'Italie,
Dans cet air chaud et sans zéphyrs,
Que l'oranger au loin parfume,
Où le rossignol se consume
En longs soupirs !..:

Le chant du contralto, accompagné par la harpe, est empreint d'une touchante solennité, bien que la première phrase ne soit point très

1. Les vers de *Roméo et Juliette* sont d'Émile Deschamps.

originale de forme. Cette forme un peu banale est rachetée par le charme de l'harmonie, surtout lorsque le violoncelle, pendant le deuxième couplet, souligne le thème de la voix d'une belle mélodie simple et expressive.

Les strophes sont suivies du mignon *scherzetto :* le chœur raille Roméo de sa rêverie, due sans doute à l'espiègle fantaisie de la reine Mab, la fée qui hante les imaginations et leur fait battre la campagne.

O then, I see! Queen Mab hath been with you!...

Les cordes accompagnent les voix; des notes malicieuses de la grande et de la petite flûte sautillent en légères étincelles.

Enfin, après un grave point d'orgue, le chœur annonce la mort des deux amants et la réconciliation des familles ennemies. Sur la dernière note du chant, l'orchestre pose l'accord de *la* mineur, le grandit jusqu'au *fortis-*

simo, où roulent lugubrement les timbales, et laisse le son décroître, comme un soupir long et douloureux.

La première scène de la symphonie est intitulée : *Roméo seul ; — fête chez Capulet*. Roméo est dans le jardin de Capulet ; la joie du banquet l'importune ; il rêve, il songe à Juliette, qu'il aime et que la haine héréditaire des deux familles éloigne de lui pour jamais. La scène débute par un *andante sostenuto* dont la première phrase, chantée par les violons, doit peindre Roméo errant dans le jardin, en proie à ses tristes pensées. Berlioz a le secret de ces mélodies qui résument toute une situation, qui tiennent de la musique descriptive et de la musique dramatique, sans négliger l'expression simple des sentiments. En pareil cas, il cesse rarement d'être clair ; le thème des violons nous montre parfaitement Roméo qui

s'approche de nous à pas lents, au hasard d'une marche sans but, absorbé dans une sombre rêverie. Bientôt l'agitation augmente, l'accompagnement se trouble, les bois soupirent lentement des notes passionnées et développent un thème dérivé du premier; le contrepoint de tout ce passage est extrêmement remarquable.

Des bruits de fête commencent à se faire entendre au loin. Ces bruits, ces échos, réveillent plus cruellement la douleur de Roméo, qui exhale son amour et sa tristesse dans une belle phrase débordante de passion mélancolique (*larghetto expressivo*). Cette phrase, dite par le hautbois solo, est accompagnée par les violoncelles. Sur le soupir final du hautbois, l'*allegro* éclate : la fête remplit le palais de chansons et de danses; les cuivres sonnent, les cordes frémissent. Le thème joyeux court, tourbillonne; c'est une orgie délirante, éche-

velée, rouge... Les mots ne peuvent donner une idée de ce prodigieux ensemble... Soudain les trombones reprennent la phrase du hautbois, et proclament ses accents désespérés sur la tempête des cordes et des instruments à vent, sur la joie stridente de l'orchestre. Ce cri poignant saisit l'auditeur aux entrailles... Il y a là bien plus qu'un artifice de contrepoint, quoi qu'en dise M. Johannès Weber dans son livre des *Illusions musicales,* et l'explication de ce retour du thème est aisée à trouver. L'amour, le désespoir de Roméo, avivés par la brutale gaieté qui poursuit sa rêverie et semble la railler, éclatent en transports dont la puissance domine toutes les voix de la fête ; quant au choix de l'instrument, on accordera bien que nul ne pouvait mieux remplir ce rôle que le trombone; nul ne pouvait mieux lutter contre le déchaînement de l'orchestre.

Nuit sereine. — le jardin de Capulet silen-

cieux et désert. — Les jeunes Capulets sortant de la fête passent en chantant des réminiscences de la musique du bal. Telles sont les lignes explicatives écrites par Berlioz en tête de la *scène d'amour*. Après un court prélude et les joyeux fredons des Capulets, le mouvement change, les cordes commencent un adagio d'une poésie pénétrante[1]; bientôt une note de cor s'élève, une voix lointaine ébauche la mélodie qui réapparaîtra dans le duo... C'est Juliette... Roméo répète la même phrase, le rythme s'accélère : les violoncelles font entendre un fragment de récitatif; les deux amants se sont aperçus. Roméo s'élance vers Juliette et tombe à ses pieds.

S'il existe une œuvre au monde qui puisse

1. Cet adagio est le plus beau de tous les *nocturnes;* les dernières notes ravissent véritablement l'esprit de l'auditeur, et font penser à l'extatique péroraison de *l'Adagio* en *si bémol* de la *neuvième symphonie*.

faire douter un moment de la nécessité de la parole distincte, précise, unissant le mot à la note, dans le véritable drame lyrique, c'est ce duo d'amour de la flûte et du cor anglais, accompagné avec tant de suavité et de chaleur par les cordes. La musique instrumentale semble ici reculer indéfiniment les limites de sa puissance expressive. Elle dépeint avec une extraordinaire intensité ces émotions de l'amour où les paroles semblent pauvres, insuffisantes, inaptes à traduire l'ivresse du cœur. On ne formule pas l'extase ; la plénitude de la passion, la suprême félicité de l'être ne se peuvent resserrer dans la précision du langage. Sans doute, cet adagio incomparable, cet hymne d'amour de Roméo et de Juliette ne saurait infirmer la vérité si profondément humaine proclamée par Richard Wagner ; mais il faut bien reconnaître une fois de plus la liberté supérieure du génie. L'idée mère

de la partition de Berlioz ne doit pas être généralisée : l'erreur théorique subsiste ; mais, dans son étrange tentative, le musicien a fait une telle dépense de passion et d'émotion dramatique, que l'on oublie bien vite les défauts pour ne plus voir que les sublimités. Devant de pareils chefs-d'œuvre, on renonce à l'analyse, on abjure la logique, on ne discute plus, on applaudit, on s'abandonne au bonheur d'une admiration sans réserve.

« Si jamais vous en avez l'occasion, allez entendre la Reine Mab dans la symphonie *Roméo et Juliette* de Berlioz, dussiez-vous parcourir trente milles dans ce but. Ce cyclope peut aussi devenir un elfe. Là, vous entendrez un orchestre joué par des insectes et des sauterelles ; là, vous ouïrez des violons montés de fils d'araignée et des flûtes faites de brins de paille... Les confessions des roses et les soupirs des violettes sont bruyants

en comparaison. » Ainsi s'exprime un critique allemand, au sujet du *scherzo* de la Reine Mab[1]. Tout a été dit sur cette page, où Berlioz semble avoir raffiné les délicatesses de l'expression musicale : le *prestissimo* des violons est d'une légèreté capricieuse dont rien ne peut donner idée. Dans un *allegretto* deux fois moins rapide, le même dessin, esquissé par les altos et ingénieusement modifié, court en sautillant sous le trille aérien des premiers violons, la mélodie du cor anglais et de la flûte, et les accords des harpes. Les autres instruments, dont l'emploi est ménagé de la manière la plus habile, complètent peu à peu l'ensemble, qui se termine par la reprise du thème primitif.

Le *Convoi funèbre de Juliette* nous ramène aux émotions graves : le thème fugué de cette

1. Ehlert, *Lettres sur la musique*, traduction de M. F. Grenier.

marche lente se développe dans l'orchestre, pendant que les voix psalmodient sur une seule note leur plaintive lamentation. La psalmodie passe ensuite aux instruments, et le chœur reprend le motif de la fugue. Cette disposition très originale produit un effet lugubre, gémissant, en harmonie complète avec les paroles. M. Adolphe Julien remarque que Wagner a pu se souvenir du *Convoi funèbre de Juliette* dans le prélude du troisième acte de *Tristan et Ysolde*. Quoi qu'il en soit, cette mélopée est émouvante jusqu'aux larmes, et on ne saurait s'étonner de ce que plusieurs critiques éminents la préfèrent aux autres morceaux de la partition.

Avant la grande scène des tombeaux : *Roméo au tombeau des Capulets. — Invocation. — Réveil de Juliette. — Joie délirante. — Désespoir et mort des deux amants*, Berlioz a placé une note bien caractéristique où il conseille

aux chefs d'orchestre de laisser cette terrible scène de côté :

« Le public n'a point d'imagination ; les morceaux qni s'adressent seulement à l'imagination n'ont donc point de public. La scène instrumentale suivante est dans ce cas, et je pense qu'il faut la supprimer toutes les fois que cette symphonie ne sera pas exécutée devant un auditoire d'élite, auquel le cinquième acte de la tragédie de Shakespeare avec le dénouement de Garrick est extrêmement familier, et dont le sentiment poétique est très élevé. C'est dire assez qu'elle doit être retranchée quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent. Elle présente, d'ailleurs, au chef d'orchestre qui voudrait la diriger, des difficultés immenses. En conséquence, après le *Convoi funèbre de Juliette*, on fera un instant de silence et on commencera le FINALE. H. B. »

Cette scène des tombeaux est très fortement

écrite; mais la musique souffre ici de la précision trop grande que l'auteur veut lui donner. Certains effets émeuvent, mais d'autres ne portent pas et restent en deçà d'un but impossible à atteindre. La préoccupation constante de la mimique des personnages, la poursuite des intentions dramatiques entrevues dans l'harmonie ou dans la phrase obsèdent l'esprit de l'auditeur et lui imposent un travail parfois excessif. Néanmoins ce curieux morceau contient des passages d'une beauté saisissante, parmi lesquels il faut citer l'invocation, les réminiscences de la scène d'amour, et le réveil de Juliette.

Finale. — La foule accourt au cimetière. — Rixe des Capulets et des Montaigus. — Récitatif et air du Père Laurence. — Serment de réconciliation.

Au milieu de l'étonnement et de la consternation des assistants, le Père Laurence ap-

paraît; il révèle le mariage caché de Roméo et de Juliette. Abîmé dans sa douleur, il se lamente sur le sort infortuné des deux amants :

Pauvres enfants que je pleure,
Tombés ensemble avant l'heure,
Sur votre sombre demeure
Viendra pleurer l'avenir ;
Grande par vous dans l'histoire,
Vérone un jour, sans y croire,
Aura sa peine et sa gloire
Dans votre seul souvenir!...

Où sont-ils maintenant, ces ennemis farouches?
Capulets, Montaigus, venez, voyez, touchez :
La haine dans vos cœurs, l'injure dans vos bouches,
De ces pâles amants, barbares, approchez !

L'orchestre frémit et s'agite, l'exaltation du moine grandit à chaque mesure.

Dieu vous punit dans vos tendresses !
Ses châtiments, ses foudres vengeresses,
Ont le secret de nos terreurs.
Entendez-vous sa voix qui tonne!
« Pour que là-haut ma vengeance pardonne,
Oubliez vos propres fureurs ! »

Les traits des contre-basses grondent sinis-

trement sous les paroles irritées du Père Laurence. Mais les chœurs des Capulets et des Montaigus lui répondent, obstinés dans leurs querelles :

Mais notre sang rougit leur glaive !
— Le nôtre aussi contre eux s'élève !
— Ils ont tué Tybald !... — Qui tua Mercutio ?...

tandis que les instruments exécutent le thème fugué de la rixe, développé dans l'introduction. Le Père Laurence interrompt l'aveugle colère de la foule.

Silence, malheureux ! pouvez-vous sans remords
Devant un tel amour étaler tant de haine ?
Faut-il que votre rage en ces lieux se déchaîne,
Rallumée aux flambeaux des morts !

Ces vers sont coupés par d'impérieux accords du *tutti*, suivis d'une descente stridente des violons. Alors commence l'invocation :

Grand Dieu qui vois au fond de l'âme,
Tu sais si mes vœux étaient purs !

Grand Dieu! d'un rayon de ta flamme
Touche ces cœurs sombres et durs!

L'accompagnement de cette phrase est admirable... et doucement les groupes murmurent les noms aimés des deux victimes.

O Juliette! — O Roméo!...

L'émotion qui remplit l'orchestre est augmentée par une constante opposition de *pizzicati* et de notes d'archet dans les parties des cordes. Les haines s'effacent, la douleur amène le remords et la pitié... « Notre âme change!.. » s'écrient les Capulets et les Montaigus. Et le Père Laurence, montrant le crucifix à la foule frémissante, invite les familles ennemies à une indissoluble réconciliation :

.....Jurez tous par l'auguste symbole,
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,
Jurez tous par ce bois douloureux qui console,
Jurez par le saint crucifix,
De sceller entre vous une chaîne éternelle
De tendre charité, d'amitié fraternelle.

Et Dieu, qui tient en main le futur jugement,
Au livre du pardon inscrira ce serment!

Phrase sublime, mélodie inspirée, où toute l'ampleur de la déclamation musicale se joint à l'indescriptible puissance de l'orchestre; les bois font entendre une adjuration répétée, soulignée par les trilles courts et graves des violoncelles et des contre-basses; puis, aux mots : *De sceller entre vous une chaîne éternelle*, un *legato* expressif unit les sonorités émues de la flûte, des hautbois et des clarinettes. Le chœur prononce à son tour la formule du serment : *Jurons tous par l'auguste symbole;* l'ensemble se déroule, grandiose, sillonné d'un perpétuel trait de violon, rythmé solennellement par le groupe des bois et par les cordes basses, et la scène conclut dans le cri suprême de la réconciliation : *Amis !... amis !...*

VII

LA DAMNATION DE FAUST

LE SUJET

Lorsqu'on lit le *Faust* de Gœthe, l'impression que l'on en reçoit n'est pas seulement très profonde et très vive, elle est aussi et surtout très complexe. Tous les problèmes de la destinée sont agités dans cette œuvre immense, et les plus hautes questions d'art y trouvent place, dans une dramatique synthèse du cœur et de l'esprit humains. C'est un philosophe inquiet

de la vérité, ce Faust que Gœthe nous montre assis dans son cabinet de travail, penché sur l'Évangile selon saint Jean, le livre mystérieux ouvert à la première page : « Au commencement était le Verbe... » Tantôt ce philosophe renie la foi traditionnelle, tantôt il s'y abandonne; il blasphème Dieu et l'âme, et soudain le voici qui tombe à genoux au son des cloches de Pâques : « Christ est ressuscité, mes larmes coulent, je me reprends à vivre ! » Il y a aussi, dans ce personnage de Faust, l'homme avide de bonheur, de jouissance et d'action, qui *porte dans sa poitrine l'œuvre entière des six jours*. Méphistophélès peut à bon droit lui dire : « Toi, tu désirerais toutes les étoiles du ciel ! » Voici un prodigieux cantique à la louange de l'art ancien : l'apparition d'Hélène, la radieuse beauté grecque; voici l'éblouissement de l'éternité chrétienne : la *Mater gloriosa* de la foi catholique, entr'aperçue dans la

splendeur du ciel, à la dernière scène du second *Faust*. Enfin, au milieu de ce poème étrange, le plus touchant épisode est l'histoire de Marguerite. Cette histoire a dû tout particulièrement séduire les peintres et les musiciens; pour ne parler que de ceux-ci, il suffit de nommer Louis Spohr, Schumann, Berlioz, Wagner, Gounod, Liszt, Boïto.

Le poème de *Faust* ne pouvait être mis en musique tel que Gœthe l'avait conçu, avec son large sens moral, philosophique, ses hautes abstractions et tous ses développements esthétiques. Chaque compositeur a donc choisi un aspect du sujet et l'a traité à sa guise. M. Gounod, par exemple, s'est contenté de l'élément romanesque du poème ; il l'a raffiné avec une grâce tendre, qui n'est pas exempte de miévrerie et de fadeur. Les caractères se sont effacés dans cette adaptation; tout ce qui était énergie, passion franche, simplicité naïve et

saine, a disparu ou s'est amoindri. Le drame est devenu un opéra-comique, plein de détails charmants, de mélodies agréables, élégantes, de sentiments quelconques. Trois scènes cependant font exception : la scène de l'église, la mort de Valentin, le trio de la prison; dans cette dernière page, le musicien s'est emporté parfois jusqu'au sublime.

Le compositeur qui paraît avoir le mieux pénétré la pensée de Gœthe dans le drame de *Faust* est Robert Schumann ; mais son œuvre, très élevée, très abstraite, est restée inachevée : on dirait des murailles d'un gigantesque édifice; la grandeur des pensées et du style, quelquefois du reste un peu obscur, les sous-entendus fréquents de cette musique, rendront le *Faust* de Schumann inaccessible, longtemps encore sans doute, au public ordinaire des concerts et des théâtres.

Bien différente est la conception de Berlioz.

Le musicien a été séduit par l'élément pittoresque et fantastique, par l'inépuisable variété du *Faust* de Gœthe. Mille images ont chatoyé à ses yeux : la veillée de Pâques dans le sombre cabinet de travail, la cave d'Auerbach où chantent les buveurs, l'apparition sardonique de Méphistophélès, les danses voluptueuses des sylphes et des gnomes, la chevauchée de Faust et du diable dans la nuit, au galop de deux cavales noires, à travers la plaine où se dresse la silhouette macabre des gibets.

Berlioz a groupé ces épisodes au gré de sa fantaisie ; il a modifié les péripéties, le dénouement du drame, ajouté, retranché, transformé, et il est arrivé à produire une suite de tableaux où l'imagination passe constamment d'un objet à un autre, de l'enchantement à la terreur, de l'amour au désespoir et de l'enfer au ciel. Chose singulière! malgré les dispa-

rates inévitables dans une composition de ce genre, *la Damnation de Faust* s'écarte moins du *Faust* de Gœthe que l'opéra de M. Charles Gounod.

Les aspirations inassouvies de Faust, sa course à travers les plaisirs, les émotions et les amours terrestres, se trouvent mises en évidence par la diversité même des scènes et la rapidité avec laquelle elles se succèdent. Berlioz, dans sa préface, reconnaît volontiers qu'il ne s'est point attaché à suivre de très près le vaste drame de Gœthe, mais bien à traiter musicalement les scènes de ce drame qui lui plaisaient le plus. Néanmoins, dans la première et la quatrième partie de sa *légende*, il a écrit deux pages d'une importance capitale, où il a déployé toutes les ressources de son génie, afin d'exprimer le caractère de Faust, de peindre cette âme où le doute, l'enthousiasme, la tristesse, l'amour infini se

combattent sans repos. Ce sont les passages : *Faust seul dans les champs au lever du soleil*, et *Forêts et cavernes, invocation à la nature.* Il n'a pas été fait, en musique, de plus beaux commentaires sur le personnage de Faust.

Bien qu'il soit présenté d'une manière incomplète, le personnage de Marguerite est inspiré par l'idée même de Gœthe. Rien ici de la frivolité et de l'emphase que M. Gounod a tour à tour prêtées à l'héroïne de son opéra. L'entrée en scène de la jeune fille est à peu près identique à celle qui se trouve dans le poème original (*Damnation de Faust*, IIIe partie). La « chanson du roi de Thulé » et surtout l'air de Marguerite, seule dans sa chambre, sont non seulement des merveilles d'art et d'émotion, mais encore de fidèles souvenirs de la création de Gœthe. Enfin l'apothéose de Marguerite nous ouvre les régions lumineuses

où s'élève, comme dans le *Faust* allemand, l'âme d'une pécheresse repentante « autrefois nommée Gretchen ». Ces chants de Marguerite sont d'une exquise simplicité; point d'ornementation : nulle vocalise n'altère ces chastes mélodies.

Berlioz a mis beaucoup de conscience à reproduire musicalement la figure étrange de Méphistophélès. Il a su donner à son personnage l'allure sardonique, la parole mordante, l'ironie aiguë. Son diable est un vrai diable, franchement campé, terrible parfois et souvent gouailleur. M. Gounod avait imaginé un tout autre Méphistophélès, un Méphistophélès de salon (la scène de l'église mise à part) : lorsque le démon apparaît aux regards de Faust, un *crescendo* imposant annonce son arrivée, et le spectateur peut croire quelques secondes à l'origine infernale du nouveau venu, mais l'illusion disparaît vite ; Méphistophélès

est un joyeux compère qui barytonne agréablement et vocalise à tout bout de phrase de la façon la plus surprenante. Dans la scène des buveurs, il se garde bien d'entonner l'ironique *chanson de la puce*, et de narguer la bêtise humaine qui l'acclame; non, il débite un morceau de concert, la *ronde du veau d'or :*

> Le veau d'or est encor debout!
> ... Il contemple, ô rage étrange,
> A ses pieds le genre humain
> Se ruant, le fer en main,
> Dans le sang et dans la fange...

Voilà qui doit laisser les bons ivrognes fort rêveurs... Mais c'est surtout par la comparaison des deux *sérénades de Méphistophélès* que l'on peut voir combien sont différentes les conceptions de Gounod et de Berlioz. Gounod a écrit pour cette scène une chanson fine et leste : *Vous qui faites l'endormie.* La mélodie se contente de rester en situation; suffisam-

ment expressive, elle est accompagnée d'une manière très spirituelle; mais tout cela n'a rien de bien infernal. Berlioz, lui, n'a rien fait de plus cruellement incisif que la sérénade qu'il met dans la bouche de Méphistophélès. Le mouvement est rapide, entraînant (*allegro, mouvement de valse*); la mélodie court sur les *pizzicati* des cordes, qui jettent leurs groupes de doubles croches dans un ricanement obstiné.

Devant la maison
De celui qui t'adore,
Petite Louison,
Que fais-tu dès l'aurore,
Que fais-tu, que fais-tu?

Les premières mesures font frissonner l'auditoire : il n'est pas de raillerie plus impitoyable; les notes s'envolent, cinglantes... Marguerite l'entend à coup sûr, cette chanson féroce... Elle tremble, elle a peur, et la valse

railleuse, lancée par la voix métallique de Méphistophélès, la poursuit et l'obsède. Chaque couplet se termine par un éclat de rire, sec, strident, qui en dit fort long dans son brutal laconisme.

La Damnation de Faust marque la maturité du génie de Berlioz[1]. Cette œuvre capitale n'est pas sans défauts; mais ces défauts sont rares, moins sensibles que partout ailleurs et facilement excusables. Cette partition. qui fourmille de beautés de premier ordre, est aussi l'ouvrage du grand musicien qui donne le mieux la mesure de sa puissante imagination. Au point de vue de l'évolution musicale qui va de Meyerbeer à Wagner, la tentative est très hardie, extrêmement intéressante. De l'aveu de tous les critiques actuels, et abstrac-

1. Dans *la Damnation de Faust*, plusieurs inspirations mélodiques — les plus saillantes peut-être — datent cependant de 1828 et 1829. — Voir plus loin, aux *Compléments*.

tion faite de la célèbre *Marche hongroise*, qui n'a point de rapport avec l'action du drame, la première partie du *Faust* de Berlioz ne redoute aucune comparaison. Dans *Faust*, l'inspiration est constamment heureuse; les caractères sont d'un relief saisissant : à l'audition, en vingt endroits, on ressent l'impression nette, certaine, dominatrice, que donnent seuls les chefs-d'œuvre. A peine pourrait-on signaler trois ou quatre passages obscurs. Tous les effets sont motivés, les dessins les plus accessoires ont leur intérêt, leur portée, leur sens. La mélodie surabonde, l'harmonie l'enveloppe d'une mystérieuse atmosphère. Œuvre admirable, qui fait tressaillir toutes les cordes de l'âme, qui chante la nature et l'esprit, l'enfer, la terre, le ciel! Œuvre sublime, où revivent d'une vie nouvelle ces créations d'un grand poète, Faust, Méphistophélès, Marguerite, et dont l'accord final est murmuré par les anges de Dieu !

... Le dimanche 6 décembre 1846, dans l'après-midi, à l'Opéra-Comique, *la Damnation de Faust* fut exécutée pour la première fois. La critique musicale ne se dérangea point, et les journaux d'alors ne contiennent que de rares mentions. En résumé, une indifférence très grande et très générale accueillit l'apparition du *Faust* de Berlioz. Plus tard, quand les écrivains « autorisés » s'en occupèrent, ce ne fut pas précisément pour en faire l'éloge, témoin les incroyables articles de P. Scudo, à la *Revue des Deux Mondes*. Cette froideur, cette hostilité de la presse affectèrent vivement Berlioz, qui devait mourir avant d'avoir vu le revirement de l'opinion. *La Damnation de Faust*, applaudie en Allemagne du vivant de l'auteur, a obtenu en France, dans ces dernières années, un succès absolument exceptionnel, sans analogue dans l'histoire de la musique symphonique française. Grâce aux intelligents efforts de MM. Pasdeloup

et Colonne, ce succès s'est affirmé de la façon la plus complète. Au Conservatoire, la partition de Berlioz a également triomphé; cette victoire tardive est due à la persévérance, au dévouement de M. Deldevez : d'importants fragments de *la Damnation de Faust* ont été exécutés dans cette salle d'où sont partis tant d'anathèmes à l'adresse de Berlioz. L'œuvre du glorieux maître a été acclamée par le public du Conservatoire, ce public qui l'avait sifflée et honnie, qui n'avait pas eu pour elle assez d'indifférence, de préventions, de mépris et de haine; qui nie la pensée, le cœur, l'âme de la musique, condamne sans écouter et applaudit sans comprendre.

VIII

LA DAMNATION DE FAUST

LA PARTITION

Première et deuxième partie.

Faust est seul dans la campagne, au lever du jour; l'âme tourmentée d'une éternelle soif de bonheur, il contemple le réveil de la nature. Les fraîches clartés de l'aube baignent la plaine, le disque d'or du soleil monte à l'horizon. Mille voix confuses murmurent par le bois et la prairie; un immense, un sublime concert s'élève vers les cieux. Et le jour rayonne, doux et splendide; l'admiration de

Faust s'exalte jusqu'à l'enthousiasme... Les phrases chantées se détachent sur les harmonies de l'orchestre ; elles passent, inégales d'abord, entrecoupées, puis bientôt plus longues, plus soutenues, plus vibrantes, et s'épanouissent enfin dans une phrase dernière, largement cadencée, qui leur sert de couronnement et de conclusion.

Dans cette scène, la plus merveilleuse peut-être de l'ouvrage tout entier, le style mélodique et les procédés d'orchestration mériteraient d'être minutieusement analysés. Jamais Berlioz n'a été plus puissant ni plus sobre ; jamais surtout il n'a écrit une page où la perfection de la forme soit aussi constamment unie à l'élévation des pensées. Berlioz a pris pour thème principal une phrase à six-huit, en *ré* majeur, d'un mouvement modéré, d'une douceur extrême (*andantino placido*). Ce thème, exposé par les altos dans le silence de l'orchestre, a

paru purement descriptif à la plupart des commentateurs. Pour les uns, c'est la « voix de la nature » en quelque sorte, d'abord à peine distincte, puis grandissante, de plus en plus riche et harmonieuse, dans l'exubérance printanière des campagnes. Pour d'autres, il figure le lever du soleil, le passage graduel de l'aurore pâle et rose à la pleine clarté du jour. Ces explications, assez voisines d'ailleurs, nous semblent insuffisantes ; mais il est facile de les compléter : quelques pages plus loin, lorsque la tristesse de Faust interrompt le *chœur des paysans*, ce même motif réapparaît deux fois, chanté par les violons. Il est donc lié intimement au personnage de Faust, et se rapproche des *motifs caractéristiques* de Wagner. Il exprime le sentiment mélancolique et admiratif tout ensemble que Faust éprouve devant la nature : ce sentiment s'échauffe, se passionne, la nuance triste s'efface graduellement, tandis

que la note enthousiaste s'accuse, enrichie de toutes les sonorités de l'orchestre. Ce développement mélodique, d'une vaste étendue, et qui prend peu à peu un caractère triomphal, est l'écho des sentiments de Faust et de leur exaltation progressive; il doit donc suivre d'une façon rigoureuse la marche ascendante du réveil de la nature : c'est le trait d'union musical entre le phénomène extérieur et l'âme même de Faust[1].

On ne sait vraiment ce qu'il convient de louer davantage ici, de la haute expression morale ou de la fraîche couleur descriptive de cette musique. Tout s'associe, tout s'harmonise pour concourir à l'effet. Ainsi Beethoven avait procédé au début de la *Symphonie pastorale*, unissant aussi étroitement que possible ces

1. L'impression que Faust reçoit de la nature à l'aurore, voilà donc ce qu'exprime ce thème. Le tableau du monde extérieur est réuni à l'indication d'un caractère moral; c'est la nature, mais la nature regardée par Faust.

deux éléments, la nature, l'âme humaine : là seulement se trouvent l'intérêt, l'émotion et la vie.

Après le dernier cri de Faust :

Oh! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes,
Loin de la lutte humaine et loin des multitudes!

le motif principal poursuit son admirable développement ; au milieu de ce concert immense la petite flûte jette la vive ritournelle d'une ronde de paysans, les cors font entendre les fanfares lointaines d'une armée qui s'approche. Le tableau pastoral et l'enthousiasme de Faust se résument dans la répétition du thème primitif, affirmé par le *tutti* de l'orchestre, en *sol* majeur ; et, sans arrêt, sans point d'orgue ni silence, la ronde des paysans envahit la scène ; bruyante, joyeuse, elle tourbillonne sur le gazon. Tout le morceau, franc et net comme un *scherzo* de Beethoven, est écrit avec une verve extraordinaire. Le couplet du chœur,

allegro à six-huit, est suivi, en manière de refrain, par un *presto* à deux-quatre très pittoresque. Puis le thème de la première scène reparaît, soupiré par les violons avec une douceur mélancolique : Faust, déplorant sa destinée, envie la joie innocente des paysans. Les chants et les danses reprennent; mais le grondement sourd des contrebasses interrompt la gaieté de la fête; des troupes traversent la plaine; leurs épées, leurs lances, leurs armures reluisent au soleil, remplissant l'air d'un redoutable froissement d'acier. Faust s'éloigne à pas lents, les yeux tournés vers ces hommes heureux d'agir, avides de combats et de gloire... Les sonneries martiales des trompettes et des cors annoncent la célèbre *Marche hongroise*.

Berlioz a instrumenté et développé le thème original de la marche de Rakoczy, chant guerrier hongrois d'un caractère saisissant. Les

flûtes et clarinettes exécutent d'abord le thème de la marche, scandé par les hautbois, les bassons, les cors, et par les cordes *pizzicato*. A ce thème, orchestré avec une richesse prodigieuse, Berlioz a ajouté une grande page descriptive (la bataille), où le motif reparaît, disloqué, grondant, dans le fracas sauvage de la mêlée. La phrase terrible des trombones, de l'ophicléide et du tuba amène un *tutti* formidable d'où le motif s'échappe de nouveau, emporté, bondissant sur les cris des cuivres, les coups furieux des cymbales, jusqu'à une cadence superbe, triomphante, irrésistible.

La deuxième partie commence par une mélodie lente et grave : *Faust seul dans son cabinet de travail*. Cette mélodie est confiée aux violoncelles ; les seconds violons la prennent ensuite et le développement continue par l'entrée du basson, des altos et de la voix du ténor

à l'unisson. Le caractère dramatique s'accentue; une dissonance douloureuse accompagne la plainte de Faust : *Oh! je souffre!...* Bientôt le désespéré saisit la coupe de poison qui doit mettre fin à ses maux; dans un récitatif tragique, il invoque la mort libératrice... Déjà il porte le breuvage à ses lèvres... Tout à coup, des sons étranges frappent son oreille; il s'arrête : un murmure lointain, religieux et doux est arrivé jusqu'à lui. Sur le *pizzicato* voilé des cordes basses, des voix de femmes, des voix d'anges, claires et pures, annoncent le miracle sauveur, la délivrance et le pardon, la grande, la bonne nouvelle : « Christ vient de ressusciter! » Les voix des disciples leur répondent, *l'hymne de la fête de Pâques* s'élève majestueusement.

Ce chœur est très large, empreint d'une pieuse gravité; on peut cependant reprocher une mauvaise disposition syllabique à la phrase : *Od vin maître, ton bonheur...* et, ce

qui est plus fâcheux, des fautes sensibles au point de vue de l'accentuation; mais, en dépit de ces erreurs, les qualités sont fortes et l'impression croyante demeure souveraine. Du reste, à la reprise du chœur, le passage défectueux n'est pas reproduit, et l'ensemble des voix et de l'orchestre se présente avec une parfaite beauté. Au moment où les soprani prononcent pour la seconde fois les paroles : « Christ vient de ressusciter! » Faust cède à la puissance des souvenirs : la foi de son enfance se réveille; comme dans le poème de Gœthe, il s'attendrit, il pousse un long cri de regret et de désir... L'*Hosanna* du chœur s'éloigne et s'éteint; alors commence un admirable récitatif mélodique de Faust.

Hélas! doux chants du ciel, pourquoi dans sa poussière
Réveiller le maudit ?...

« Retentissez encore! » s'écrie-t-il.

Mes larmes ont coulé, le ciel m'a reconquis [1] !

Mais, tandis que son âme s'abandonne à l'adoration, une note brève, aiguë, éclate soudain dans l'orchestre. Méphistophélès apparaît, et, sur le trémolo serré des violons, sa voix adresse à Faust un compliment railleur. Le dialogue s'engage, ponctué par les pizzicati des cordes. Un trait rapide des violons et des altos, que suivent les trombones et les bassons, précède les paroles de Méphistophélès : « Je suis l'esprit de vie. » Ces fougueux élans de l'orchestre commentent à merveille les promesses tentatrices du démon :

Je te donnerai tout, le bonheur, le plaisir,
Tout ce que peut rêver le plus ardent désir...
... Au lieu de t'enfermer, triste comme le ver
Qui ronge tes bouquins, viens! suis-moi! Change d'air!

1. Gœthe. *Faust*, scène III.

Die Thræne quillt : die Erde hat mich wieder.

FAUST

J'y consens !

MÉPHISTOPHÉLÈS

Partons donc !... pour connaître la vie !
Et laisse le fatras de ta philosophie !

Ce départ fantastique est représenté dans l'orchestre : on voit les deux voyageurs traverser l'espace, avec le tourbillonnement imitatif des notes ; on les voit planer au-dessus des campagnes et des villes, avec l'oscillation régulière du rythme. Tout à coup, dans un ensemble violent, brutal, le thème du *chœur des buveurs* est lancé *con fuoco*. Faust et Méphistophélès se sont arrêtés à la taverne d'Auerbach, à Leipzig :

Voici, Faust, un séjour de folle compagnie...

Le chant des buveurs, dont le motif fondamental, en *ut mineur*, est exécuté par les instruments à vent, est un morceau des plus intéressants : les parties de chant, doublées par

les cordes, alternent et se croisent avec une dextérité sans égale. La modulation en *ut majeur*, franche, hardie, semble parler aux yeux en même temps qu'à l'oreille, et l'imagination suit sans peine toutes les phases de l'orgie. Quant à la *chanson du rat*, c'est un petit chef-d'œuvre de réalisme musical : quoi de plus comique, de plus *ivre*, que ces couplets au rythme titubant, aux paroles hachées, accompagnés d'une manière si originale par les bassons ? L'*Amen* grotesque de l'auditoire est suivi d'une fugue sur le motif de la chanson même de Brander, que Berlioz écrivit dans le but de parodier les fugues classiques des vieux maîtres allemands ; parodie fort réussie d'ailleurs, mais qui, bien qu'irrévérencieuse, n'en a pas moins une valeur musicale réelle : la forme consacrée est maniée ici de main de maître. Dans le rire que ce passage ne manque jamais d'exciter, la plus large part revient au contre-sens voulu de

cette forme et du sentiment attribué au mot *amen*, ainsi qu'à l'absurdité calculée de la disposition des syllabes.

Après un récitatif très alerte, Méphistophélès entonne la *chanson de la puce*, accompagnée fort vivement par les cordes, pleine d'esprit et de raillerie.

> — Assez! fuyons ces lieux où la parole est vile,
> La joie ignoble et le geste brutal,

s'écrie Faust, fatigué de ces scènes d'ivresse et de joie grossière. Le motif que Berlioz a déjà employé pour figurer le voyage des deux compagnons reparaît ici une seconde fois. Puis Faust et Méphistophélès s'arrêtent au bord de l'Elbe, dans un site enchanteur. Ce paysage est décrit avec un charme extrême: trilles d'oiseaux dans les feuillages, murmure de l'eau qui fuit, rien n'y manque; mais l'*andantino* qui termine ce tableau si frais et si

poétique nous semble particulièrement digne d'admiration. Ce trois-temps, dont l'harmonie commence en *si* majeur et conclut en *ré*, défie toute analyse écrite : il n'est point de mots pour fixer l'impression des dernières mesures, de ce bercement gracieux qui flotte entre la tonalité de *ré majeur* et celle de *si mineur*.

Étendu sur le gazon, au bord du fleuve, Faust s'abandonne au sommeil. Méphistophélès évoque « les esprits de la terre et de l'air » ; il fait descendre sur Faust un charme surnaturel, qui doit le séduire, l'enchanter, enflammer son imagination par des rêves voluptueux, des visions délicieuses; il chante *l'air des roses*, dont la phrase caressante est accompagnée *pianissimo* par les cuivres. La sonorité métallique des trombones, ainsi contenue et voilée, met un commentaire mystérieux sous la mélodie vocale; dépourvue de la couleur étrange que lui donne un semblable accompa-

gnement, cette mélodie paraîtrait trop douce, trop suave, dans la bouche de Méphistophélès.

Un murmure des violons, un gazouillement des flûtes, et quelques notes tenues des soprani : *Dors, heureux Faust*, précèdent le chœur de séduction. Ce chœur est accompagné par les altos ; le cor anglais double le chant des sylphes (soprani) et le basson celui des gnomes (ténors).

> .... Bientôt sous un voile
> D'or et d'azur tes yeux vont se fermer ;
> Au front des cieux va briller ton étoile,
> Songes d'amour vont bientôt te charmer[1].

Ces deux chants, dont le dessin est parfaitement distinct, s'enlacent de la façon la plus ingénieuse. Les voix se séparent ensuite et se répondent par groupes échelonnés de six notes, tandis que les violons continuent le premier thème des sylphes, qui est l'idée mère de la scène. « Margarita ! » soupire à deux reprises

1. Gœthe. *Faust*, 1re partie, scène V, et 2e partie, scène I.

Faust endormi; le chœur triomphant ressaisit la mélodie fondamentale, et Méphistophélès ajoute : « Le charme opère, il est à nous... »

Malgré le grand développement de ce chœur, l'impression produite ne faiblit pas un instant. Après la répétition finale des mots : *Dors, heureux Faust!* vient une valse ravissante (*le Ballet des Sylphes*), exécutée par les premiers violons, sur un accompagnement extrêmement délicat des seconds violons divisés et des altos, et une tenue des violoncelles, grave et douce, pareille au bourdonnement continu des ailes; les sons harmoniques des harpes et l'accord des flûtes rythment le premier temps de chaque mesure. A la mélodie succèdent des notes rapides, piquées, sautillantes; les sylphes bondissent avec une capricieuse légèreté; puis on croit les voir se balancer mollement dans l'air... les violons ramènent le thème de la valse, que des pizzicati de harpe émaillent de leurs sonorités

argentines ; les groupes fantastiques des danseurs aériens s'évanouissent peu à peu... tout s'éteint dans un murmure à peine perceptible...

Faust s'éveille en sursaut. Il adjure Méphistophélès de le conduire auprès de Marguerite, de cette beauté merveilleuse qui lui est apparue en rêve. Méphistophélès lui montre des soldats et des étudiants qui s'approchent, et lui propose de se joindre à eux pour parvenir au logis de Marguerite.

Le pas régulier des soldats est scandé par les instruments à cordes ; la voix bizarre du basson intervient après les huit premières mesures, et descend par degrés, en suivant un dessin fort curieux. Cette phrase des bassons, éminemment pittoresque, se rattache d'une manière directe au chœur même des soldats : on dirait d'une voix humaine, de la voix de quelque coryphée, attaquant sa ritournelle avec une solennité comique, battant la mesure

et donnant au chœur le signal d'entonner la chanson. On préciserait encore davantage l'idée, sans modifier le caractère de cette explication, en imaginant un soldat marchant devant ses compagnons et soufflant dans une trompe[1].

Les soldats entonnent le chœur :

Villes entourées
De murs, de remparts,
Fillettes sucrées
Aux malins regards,
Victoire certaine
Près de vous m'attend;
Si grande est la peine,
Le prix est plus grand!

1. Il est facile de voir que cette explication de la phrase si curieuse du prélude, où perce une intention formelle, rend compte de tous les détails d'exécution : quand ce thème apparaît dans le prélude du chœur, c'est *après* huit mesures de pizzicati, et chanté *mezzo forte* par *quatre bassons*. Quand il reparaît, c'est lorsque le chœur s'éloigne, également après huit mesures, c'est-à-dire dans une position dissymétrique de la première, et chanté *piano* par *deux* bassons seulement.

Aucune autre interprétation ne justifie toutes ces particularités ; d'aileurs, Berlioz semble avoir par avance légitimé le

Les paroles sont, comme on voit, une traduction assez exacte du chant des soldats dans le *Faust* de Gœthe :

Burgen mit hohen Mauern und Zinnen,
Mädchen mit stolzen, höhnenden Sinnen,
Müssen sich geben, etc.

Il serait intéressant de rechercher les nombreuses paraphrases musicales que les compositeurs ont données de ces couplets de Gœthe... Dans le grand nombre des mélodies inspirées par ce sujet, on peut citer un chœur assez franc de caractère de H. Werner.

Le *chœur des soldats* de *la Damnation de Faust* est un excellent morceau, d'une allure joyeuse et martiale. Ce sont bien là des soldats

s·ns que nous venons de donner ici. Dans son *Traité d'orchestration et d'instrumentation modernes*, à l'article *Basson*, il s'exprime ainsi : « La sonorité du basson.... absolument dépourvue d'éclat et de noblesse, a une propension au grotesque, dont il faut toujours tenir compte *quand on le met en évidence.* » (*Traité d'instrum. et d'orchestr.* *nouv.* Schonenberger, 1844, p. 128.)

du temps jadis, tels qu'on se plaît à les rêver : des gaillards solides, lestes, qui font métier de courir le monde et de guerroyer à l'aventure, moins préoccupés de la justice de la cause que du butin qu'elle peut rapporter. Gais compères, aimant à boire, embrassant les filles, et rossant quelquefois les bourgeois paisibles. Ils vont par la ville en chantant, bras dessus bras dessous, hauts en couleur, la plume au chapeau, l'épée et la dague au côté, guettant les coiffes blanches apparues aux fenêtres. Le chœur écrit par Berlioz donne l'impression de tout cela... On se croit transporté en plein XVe siècle, dans quelque ville d'Allemagne, au milieu des rues étroites que remplit l'animation des soirs de fête, et, comme un décor pittoresque, on voit surgir les maisons aux toits démesurés, la découpure aiguë des pignons sur le bleu assombri du ciel, où tremblotent de fins scintillements d'étoiles.

Une bande d'étudiants rencontre la troupe des soldats. Les paroles latines de leur chanson :

Jam nox stellata velamina pandit,
Nunc, nunc bibendum et amandum est !
Vita brevis, fugaxque voluptas,
Gaudeamus igitur !...

appartiennent en réalité à divers refrains des *Studentenlieder* allemands ; Berlioz les a réunis en un seul texte, sur une mélodie extrêmement originale, où l'on devine toute l'indépendance et toute la verve plaisante des étudiants. Les deux chœurs reprennent chacun leur mélodie, ensemble, dans un contrepoint merveilleux (le chœur des soldats, à *six-huit*, est en *si bémol majeur* ; celui des étudiants, *à deux-quatre*, débute en *ré mineur*). Faust et Méphistophélès se mêlent aux chanteurs et les suivent ; les voix s'éloignent, le bruit des pas s'affaiblit.

IX

LA DAMNATION DE FAUST

LA PARTITION

Troisième et quatrième partie.

C'est le soir ; la retraite sonne au lointain. A la faveur du tumulte de la fête, Faust a pu s'introduire sans être vu dans la maison de Marguerite. Il est seul dans la chambre de sa bien-aimée : il admire la paix et l'innocence de cette chambre virginale; la pensée de la jeune fille et l'amour qu'elle lui inspire

calment pour une heure l'inquiétude de son âme. Peut-être va-t-il cesser de souffrir, et connaîtra-t-il le bonheur ineffable d'aimer. Tous ces sentiments trouvent leur place dans le chant de Faust : *Merci, doux crépuscule;* on y devine toutes les impressions d'un cœur endolori qui croit avoir trouvé l'affection et le repos... Ému, Faust laisse échapper une parole de foi reconnaissante :

Seigneur, Seigneur! Après ce long martyre,
Que de bonheur !...

Méphistophélès entre brusquement : Marguerite va venir... les clarinettes esquissent le thème de la chanson du roi de Thulé, annonçant l'arrivée de la jeune fille. Faust se cache derrière les rideaux; Méphistophélès, en s'en allant, lui adresse un conseil ironique, et ricane à demi-voix :

.... Bien! m es follets et moi,
Nous allons vous chanter un bel épithalame!

les violons murmurent tout bas le thème de la sérénade infernale qui retentira bientôt aux oreilles des deux amants. Une suave mélodie de la flûte se fait entendre sur un accompagnement de clarinettes et le trémolo des altos. C'est Marguerite qui entre, une lampe à la main, dans la chambre déjà envahie par l'obscurité ; un pressentiment vague l'oppresse, et, si elle chante, c'est pour se donner du courage. Sensations naïves et délicates, que l'on devine dans ce refrain de la flûte, dans cet *andantino* où frissonnent des craintes inavouées.

Que l'air est étouffant !
J'ai peur comme une enfant...

Ici, nous voyons la vraie Marguerite de Gœthe, la douce jeune fille timide, hésitante au seuil de sa chambre, où Méphistophélès vient de passer, inquiète de l'ombre et du silence, et

ne pouvant comprimer les étranges battements de son cœur[1]. A la troisième reprise du thème, le tremolendo est exécuté par les violoncelles, ce qui lui donne une couleur plus mystérieuse.

Une fois rassurée, et se croyant bien seule dans sa chambre, Marguerite se rappelle un rêve qu'elle a eu la nuit précédente; il n'y a guère qu'un mot qui détonne ici, c'est l'expression : *Mon futur amant*... Naïvement la jeune fille s'écrie... *Qu'il était beau !* et, dans l'orchestre, une phrase passionnée s'élève... sublime divination dont l'effet se retrouvera, précisé, au milieu de l'air célèbre de la quatrième partie : *Sa marche que j'admire.*

1. Et ist so schwühl, so dumpfig hie,
Und ist doch eben so warm nicht draus! . .
Es wird mir so, ich weiss nicht wie,
Ich wollt', die Mutter käm' nach Haus!
Mich fahrt ein Schauer über'm Leib...
Bin doch ein thöricht furchtsam Weib!
Gœthe, *Faust*, deuxième partie, scène III.

Regrets, aspirations irréalisables, résignation touchante, toutes ces alternatives de la pensée de Marguerite sont indiquées par la musique. Une dernière exclamation : *Folie !* termine mélancoliquement ce poétique monologue.

Marguerite s'est assise auprès du rouet silencieux, dans l'embrasure de la fenêtre, encore éclairée des mourantes lueurs du crépuscule. Elle chante en défaisant ses cheveux, et il lui revient en mémoire une vieille chanson, une ballade d'autrefois, écho lointain d'amour et de fidélité. « Il était un roi de Thulé, qui reçut une coupe d'or des mains de sa belle... » Marguerite n'a entrevu l'amour qu'en rêve, et elle songe, attendrie, à l'histoire de ce roi qui sut aimer et demeurer fidèle, mais fidèle jusqu'à la tombe. Son imagination évoque à ses yeux la haute silhouette du château royal, là-bas, dans cette île de Nord, au fond des brumes, sur les rochers que blanchit

l'écume des vagues. Elle songe, et croit voir le vieux roi à ce dernier banquet où il convie ses chevaliers et ses barons : il se lève chancelant, vide encore une fois sa coupe d'or, la jette dans la mer qui gronde au pied des tours, et meurt.

Berlioz a écrit sur la poésie de Gœthe une admirable page musicale, bien supérieure aux divers morceaux que ce même sujet a inspirés à un grand nombre de compositeurs allemands et français. L'accompagnement que Berlioz donne à sa *chanson du roi de Thulé* est le bercement doux et caressant qui convient à une légende. Quant à la mélodie, c'est une merveille de délicatesse. Ingénieusement découpée comme le profil de quelque église ogivale, elle fait naître dans l'esprit de l'auditeur mille visions du moyen âge : le souffle de l'amour chevaleresque circule à travers cette chanson, aussi frais, aussi pur que dans les poésies de

Thibaut de Champagne ou de Godefroy de Strasbourg.

Nous laisserons presque entièrement de côté la technique de ce chef-d'œuvre, dont chaque mesure cependant appellerait l'analyse. L'accompagnement est exécuté par six altos, sur de longues tenues de violoncelles. Entre chaque strophe, un alto solo soupire un *refrain sans paroles*, gémissant et passionné, et, entre le deuxième et le troisième vers de chaque strophe, il répète, comme un écho, les première notes de la mélodie vocale. La ballade commence en *fa majeur*, mais elle tend bientôt à s'échapper du ton primitif. Berlioz procède alors à un magique enchaînement de modulations à peine effleurées, fugitives en quelque sorte, qui prêtent au chant un charme étrange, vaporeux, et une originalité complète. L'harmonie glisse doucement de tonalité en tonalité; elle erre, rêveuse, puis s'arrête et se

balance un moment sur une belle modulation en *la bémol majeur*, que caractérise encore l'entrée des flûtes et des clarinettes. Attirée de nouveau par la tonalité première, elle y revient peu à peu, et finit par une longue cadence, un *perdendosi* d'une inexprimable tristesse.

La scène change : devant la maison de Marguerite, Méphistophélès évoque les follets et autres esprits malfaisants. Des lueurs fantastiques flamboient à travers l'ombre, des battements d'aile passent dans les airs, les essaims de follets arrivent à l'appel de leur maître. Cette évocation est dépeinte par l'orchestre d'une manière aussi ingénieuse et aussi pittoresque que le vol de la reine Mab et de son cortège, dans *Roméo et Juliette*. Le frémissement des contrebasses, les rapides traînées des violons, le ruissellement aigu de la petite flûte se répondent d'un coin à l'autre de l'orchestre : les sons bondissent, s'élancent, les

Esprits accourent en foule à la voix de Méphistophélès :

Follets capricieux, vos lueurs malfaisantes
Vont charmer une enfant et l'amener à nous!
Au nom du diable, en danse !
Et vous, marquez bien la cadence,
Ménétriers d'enfer, ou je vous éteins tous!

Le thème du *menuet des follets*, attaqué par la grande et la petite flûte et par les hautbois, est soutenu par les clarinettes en *si bémol*, la clarinette basse, les bassons, les cors et les trompettes en *ré*, disposition analogue, comme on voit, à celle employée par Berlioz au début de la *Marche hongroise*. Cette première phrase, en *ré*, est saisissante : toute la scène apparaît... L'oscillation du rythme soulève les groupes, et les notes piquées semblent autant d'étincelles légères crépitant dans la nuit noire. La phrase suivante, qui est répétée deux fois, est dessinée par les cordes; les flûtes

sautent sur la modulation en *si majeur*. Lorsque ce deuxième motif revient, régulièrement développé en *la mineur*, les cordes le commencent encore, et les bois leur répliquent. On devine une chorégraphie mystérieuse, diaboliquement bizarre... Entre les phrases, sur un trémolo des altos, le *tutti* affirme une sonorité menaçante : joie terrible qui éclate dans le tourbillonnement frénétique des danseurs, et que suit chaque fois une mesure de silence... Le premier thème reprend, sombre d'abord, puis pailleté par la note claire du triangle. Un troisième thème s'élève des instruments à cordes ; puis des fragments de la phrase primitive se font de nouveau entendre, passant d'un ton à un autre, et toujours de plus en plus voilés, murmurés *sotto voce;* étrangement colorés par des modulations subites, ils descendent dans l'orchestre... Une attente inquiète enveloppe l'harmonie. Soudain, l'accord

parfait de *ré majeur* vibre à toute force, et, *prestissimo e pianissimo*, le thème de la « sérénade de Méphistophélès » s'élance comme une fusée. Jeté par les cordes, il court avec une rapidité vertigineuse ; un peu disloqué par le rythme à *deux-quatre*, il n'en est pas moins caractéristique : les follets exécutent une sarabande insensée, un galop impossible à suivre, illuminé d'étincelles jaillissantes, ponctué d'éclats de rire moqueurs.

« Maintenant, » s'écrie Méphistophélès,

Chantons à cette belle une chanson morale
Pour la perdre plus sûrement.

Et, tourné vers les fenêtres de Marguerite, il entonne la célèbre *sérénade* :

Devant la maison
De celui qui t'adore. .

Nous avons parlé de cette sérénade dans un

précédent chapitre[1]. Rappelons seulement que l'accompagnement est fait par les cordes, *pizzicato*. Jamais *la Damnation de Faust* n'a été exécutée sans qu'à la première mesure de l'accompagnement un frisson irrésistible traversât la salle tout entière. Ce n'est certes pas le passage le plus beau de la partition de Berlioz, mais c'en est le plus vif d'allure, le plus original, celui que le public trouve le plus inspiré. Le caractère de la mélodie correspond admirablement à celui des paroles; une moquerie triomphante, impitoyable, effrayante, remplit cette chanson de Méphistophélès... A la ritournelle qui suit les mots: *Mais non fille en sortir!* une descente rapide des bois court au-devant de la reprise. Chaque couplet se termine par un éclat de rire, qu'appuie le chœur des follets; le chœur intervient de la

1. *La Damnation de Faust*, le *sujet*.

manière la plus heureuse pendant la deuxième strophe. Après quoi, Méphistophélès le chasse d'un mot : les follets s'éteignent, les visions infernales disparaissent, le silence se fait.

Nous voici dans la chambre de Marguerite : le hautbois esquisse le thème du *roi de Thulé*. La jeune fille aperçoit Faust et pousse un cri... alors commence un admirable duo d'amour.

La phrase de Faust, en *mi majeur* :

Ange adoré dont la céleste image,
Avant de te connaître illuminait mon cœur!

est accompagnée par les cordes. Elle monte jusqu'à l'*ut dièze*, ce qui force beaucoup de ténors à prendre une variante *la*, *sol dièze, la*, qui altère légèrement l'harmonie.

« Marguerite! s'écrie Faust... — Tu sais mon nom ! » répond la jeune fille surprise. Et le hautbois, à l'octave supérieure, double la réplique de Faust, réplique dont la mélodie

est aussi belle que les paroles en sont absurdes. Le développement de ce duo est merveilleux, et, s'il y a plusieurs scènes d'amour d'une beauté non moindre, nous n'en connaissons pas qui soient aussi brûlantes d'expression passionnée. La conclusion côtoie même un réalisme excessif, et cependant l'on n'ose rien blâmer ici; tout vous étonne, tout vous transporte. Que dire de la modulation en *si majeur*. *Ma tendresse, inspirée était d'avance à toi*, ou de celle en *ut*: *Quelle langueur s'empare de mon être!* Les traits emportés des violoncelles, le *tremolendo* des altos et des violons, les soupirs des bois de l'orchestre, tout cela est rempli d'étreintes ardentes et de profondes ivresses[1].

Méphistophélès entre, annoncé par de vigoureux accords des instruments à vent. Il vient

1. Il existe des ressemblances marquées entre la péroraison de ce duo et celle de la *scène d'amour* de *Roméo et Juliette*.

avertir les deux amants qu'il est l'heure de se séparer :

Déjà tous les voisins, éveillés par nos chants,
Accourent, désignant la maison aux passants.

Ce *trio* est très animé, un peu confus néanmoins. Au moment de quitter Marguerite, Faust chante une longue phrase triste, d'une étendue exagérée et légèrement entachée d'affectation :

Adieu donc, belle nuit, à peine commencée !

Le chœur de la foule répond sur un thème railleur, mordant, prestement accompagné :

Holà ! mère Oppenheim ! vois ce que fait ta fille !
L'avis n'est pas hors de saison ;
Un galant est dans la maison,
Et tu verras dans peu s'accroître ta famille !

Suit une phrase de Faust dont le caractère et le mouvement ne cadrent que médiocrement avec les paroles :

Je connais donc enfin tout le prix de la vie.

La partie la plus sincère, sinon la plus intéressante de ce trio est celle de Méphistophélès : ainsi l'on s'explique très bien les *Ah! ah!* de Méphistophélès suivant ceux des voisins amassés au dehors, mais beaucoup moins bien la descente vocale de Faust et de Marguerite, en octave, sur le même dessin mélodique.

QUATRIÈME PARTIE

Marguerite est seule dans sa chambre... Voilà bien des jours que Faust n'est venu...

Le cor anglais fait entendre un thème lent et douloureux ; de longs points d'orgue séparent les membres de phrase : ce thème, où pleurent toutes les tristesses de l'abandon, est répété par la voix, sur un accompagnement lié des violons et les *pizzicati* des violoncelles, sourds, voilés, comme le halètement d'une poitrine oppressée.

D'amour l'ardente flamme
Consume mes beaux jours...
Ah ! la paix de mon âme
A donc fui pour toujours!

La noble simplicité du thème fait penser à certaines phrases de Mozart ; mais le mouvement s'accélère, le rythme devient plus troublé :

Son départ, son absence,
Sont pour moi le cercueil,
Et, loin de sa présence,
Tout me paraît en deuil.

Après ce *tempo animato*, le cor anglais répète le premier motif ; puis Marguerite évoque tous ses souvenirs d'amour. Elle revoit Faust en pensée :

Sa marche que j'admire,
Son port si gracieux,
Sa bouche au doux sourire,
Le charme de ses yeux...

Cette phrase touchante avait déjà été ébau-

chée dans la troisième partie, après l'*entrée de Marguerite :* elle est enlacée d'une mélodie langoureuse des violons et de dessins confiés au cor anglais. Puis Marguerite reprend le chant primitif jusqu'à un *agitato* plein d'angoisse et de sanglots étouffés :

Je suis à ma fenêtre,
Ou dehors, tout le jour :
C'est pour le voir paraître,
Et hâter son retour !

Ce chant se termine par une phrase, *appassionato assai*, que soutient le quatuor, en trémolo :

O caresses de flamme !
Que je voudrais un jour
Voir s'exhaler mon âme
Dans ses baisers d'amour !

Ici, la passion touche au délire... puis l'abattement saisit de nouveau le pauvre cœur blessé : le premier thème s'élève, redit par le cor

anglais au milieu des gémissements des violons et des altos divisés qui se répondent.

Comme au début de la troisième partie, la retraite sonne par la ville. Cette fanfare lointaine rappelle à Marguerite le soir où Faust lui apparut pour la première fois ; prêtant l'oreille, elle distingue le refrain du chœur des soldats :

Si grande est la peine,
Le prix est plus grand...

Admirable sobriété de moyens ! Sur l'harmonie à demie effacée des trompettes qui s'éloignent, Marguerite soupire une mélopée plaintive :

Clairons, tambours du soir au loin se font entendre
Avec des chants joyeux,
Comme au jour où l'amour offrit Faust à mes yeux !

Et, poignante ironie, la chanson des étudiants répond à Marguerite :

Per urbem quærentes puellas eamus...

« Il ne vient pas ! » murmure-t-elle. Les

sourds échos des tambours troublent seuls le silence du soir. Rien, la solitude, l'abandon, plus jamais... L'orchestre indique un ressouvenir du thème : *d'amour l'ardente flamme*, et sa voix désolée vient mourir, avec un suprême *hélas!* de la jeune fille, sur l'accord parfait du ton de *fa*, auquel succède, à peine distinct, le son d'un *sol dièze* grave, comme le dernier brisement du cœur de Marguerite.

Forêts et cavernes; — Invocation à la nature. Par ces mots, Berlioz indique le cadre et le sujet de la grande scène musicale qui fait suite aux plaintes de Marguerite abandonnée. Le ton du morceau est celui d'*ut dièze mineur;* mais, au début du prélude et à la dernière mesure de la conclusion instrumentale, on voit apparaître une succession harmonique fort curieuse, une cadence particulière, qui se rapporte au mode grec dit *hypodorien*. Beethoven

avait également employé cet effet dans l'introduction de son oratorio : *le Christ au mont des Oliviers.*

Le prélude de l'*Invocation à la nature* est une suite d'accords larges et solennels, d'une couleur très sombre. La nuit tombe : Faust, seul au milieu des rochers, contemple les cimes géantes des montagnes, les gorges ténébreuses qui s'ouvrent à ses pieds, et la multitude pressée des sapins, bruissant confusément au souffle d'un vent d'orage. En face de ce spectacle triste et grandiose, le désespéré, qui vient d'entrevoir, de posséder et de perdre l'amour, retrouve l'âpre désir des longues veillées d'autrefois, et ce désir, irrité par la souffrance présente, par la brièveté et le vide des joies éprouvées, s'exalte et semble défier l'immensité de l'univers. Il voudrait étreindre la terre et le ciel, il éclate en accents sauvages, où se devine une douleur sans nom.

Nature immense, impénétrable et fière,
Toi seule donnes trève à mon ennui sans fin ;
Sur ton sein tout-puissant je sens moins ma misère,
Je retrouve ma force et je crois vivre enfin !
Oui, soufflez, ouragans ! criez, forêts profondes !
Croulez, rochers ! torrents, précipitez vos ondes !
A vos bruits souverains ma voix aime à s'unir.
Forêts, rochers, torrents, je vous adore ! Mondes
Qui scintillez, vers vous s'élance le désir
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée
D'un bonheur qui la fuit !...

Chaque mot, chaque cri est accusé par l'harmonie, qui en centuple l'expression. Toutes ces épithètes, *immense*, *fière*, *tout-puissant*, apparaissent comme irradiées de lumière : une imposante affirmation de l'orchestre accompagne les mots : *Je retrouve ma force...*; les trombones seuls se taisent encore.

Au vers : *Oui, soufflez, ouragans! criez, forêts profondes!* une rafale de tempête traverse la masse sonore; frémissants, les violons et les altos exécutent un *tremolendo* très serré ; les traits grondants des violoncelles et

des contrebasses semblent s'élever d'une obscure profondeur, et les gammes du basson leur donnent d'étranges répliques. L'effet grandit sur les paroles : *Torrents, précipitez vos ondes*, et la voix de Faust s'élance, jetée à pleine poitrine, à toute volée, dans une lutte effrayante avec la fureur des instruments.

A vos bruits souverains ma voix aime à s'unir !

On croit voir un géant se dresser dans la fulguration d'un éclair. Cette phrase a tous les caractères : elle est poignante, elle est triomphale. Au mot *souverains*, les cuivres éclatent, et le cri de Faust plane sur l'écroulement de l'orchestre entier, sur la foudroyante sonorité du *tutti*. La nature parle, mais la voix de l'homme, la voix de ce vaincu, de ce maudit vient encore dominer ses tonnerres. Effet unique; on frissonne, on pâlit, on reste haletant... Et l'invocation sublime continue : *Forêts*,

rochers, torrents, je vous adore !... Une modulation saisissante accompagne cette superbe déraison de la pensée, et, dans la phrase suivante : *Mondes qui scintillez, vers vous s'élance le désir,* la mélodie vocale, tourmentée, exprime parfaitement cet amour, cette curiosité, cette activité que rien n'apaise, cette soif inextinguible de force, de science et de joie. Le cri : *D'une âme altérée*, s'élève jusqu'au *la* aigu ; puis la voix de Faust retombe, avec un douloureux sanglot, sur l'*ut dièze* tonique, tandis que le quatuor, augmenté des contrebasses et des bassons, chante une phrase lugubre qui descend de plus en plus et s'arrête sur une cadence sombre et interrogative, dont l'harmonie laisse l'oreille en suspens...

Après cette admirable *Invocation à la nature,* si tragique et si philosophique cependant, Méphistophélès apparaît, toujours railleur. Il ap-

prend à Faust les malheurs et les fautes de Marguerite.

Certaine liqueur brune...

Meurtrier involontaire de sa mère, folle de douleur et de désespoir, la pauvre fille est en prison; une mort prochaine l'attend... il faut la sauver; Méphistophélès en a le pouvoir; mais il exige de Faust une condition.

Rien... qu'une signature
Sur ce vieux parchemin...

Faust accepte le pacte : *demain*, il sera à Méphistophélès...

Et que me fait *demain*, quand je souffre à cette heure!
Donne! voilà mon nom... vers sa sombre demeure
Courons donc maintenant...

Un accord voilé murmure dans la basse au moment où Faust signe le fatal contrat. Tout

le dialogue est accompagné par les cors, reproduisant des fanfares de chasse dans la forêt. Cette idée de Berlioz donne sans doute à la scène un caractère très étrange, extrêmement pittoresque... ces fanfares de cor ont quelque chose de surnaturel; cependant, il faut bien l'avouer, on se les explique mal et l'on ne conçoit pas bien leur rôle dans cette scène.

Méphistophélès, au lieu de conduire Faust auprès de Marguerite, va l'entraîner en enfer : ce dénouement est illogique à coup sûr; mais, étant admise la manière dont Berlioz a pris le sujet de Gœthe et dont il l'a traité, il serait absurde de contester au musicien le droit d'ajouter cette conclusion à son drame.

Deux chevaux fantastiques ont mugi devant Faust et Méphistophélès. « Au galop! la justice est pressée ! » Les deux compagnons sautent en selle, donnent de l'éperon, et la *course à l'abîme* commence à travers les forêts et les

plaines. Les premiers violons reproduisent le galop des chevaux, le hautbois gémit un thème désolé, qui semble la plainte de Marguerite entendue à travers l'ombre, malgré l'éloignement. « Dans les airs retentit sa voix désespérée!.., » Des *pizzicati* de violoncelles et de contrebasses rythment le dessin obstiné des violons. Un chœur de femmes s'élève : il chante une litanie gémissante :

Sancta Maria, ora pro nobis!

Ce sont des paysans qui prient... Ce chœur fait une impression extraordinaire : sous l'unisson des voix, les cordes bondissent toujours, la basse plaque de sombres séries d'accords. Comme une allusion lugubre, les femmes répètent :

Sancta Magdalena, ora pro nobis!
Sancta Margarita, ora pro nobis!

« Prends garde ! » crie Faust à son compagnon :

Prends garde à ces enfants, à ces femmes priant
Au pied de cette croix.

La voix de Méphistophélès lui répond, brutale : « Eh qu'importe ! en avant ! » Le chant pieux, brusquement interrompu, finit par un cri de terreur... Les femmes s'enfuient épouvantées, les chevaux passent, dans leur course furieuse. Au *crescendo molto*, la masse orchestrale s'ébranle : le trombone et l'ophicléide poussent un rugissement sinistre :

Dieu ! quel monstre hideux en hurlant nous poursuit !

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Tu rêves !

FAUST.

Quel essaim de grands oiseaux de nuit !
Quels cris affreux !... ils me frappent de l'aile !

Le groupe des bois, dominé par la petite

flûte, jette des cris aigus sur le tremblement des premiers violons et des altos, tandis que les violoncelles et les seconds violons répètent le galop infernal. Méphistophélès retient sa monture :

Le glas des trépassés sonne déjà pour elle...
As-tu peur ?... Retournons !

Les chevaux ralentissent leur allure; ils passent du galop au trot et du trot au pas... Ils s'arrêtent...

Non! je l'entends!... Courons !

s'écrie Faust éperdu. Le galop redouble. Méphistophélès excite les chevaux de la voix et du geste.

Hop! Hop!

... « Regarde autour de nous cette ligne infinie de squelettes dansant!... » A la terreur

de Faust, Méphistophélès réplique par le même cri. « Avec quel rire horrible ils saluent en passant ! — Hop !... Pense à sauver sa vie, et ris-toi des morts..... Hop ! hop !... » Une indicible épouvante frémit dans la musique ; des visions hideuses surgissent et se tordent dans l'orchestre ; le galop des chevaux se précipite, les accords jaillissent, stridents, diaboliques ; un cri de suprême angoisse s'élève : « Il pleut du sang !... » Et Méphistophélès, d'une voix tonnante, évoque toutes les puissances des enfers :

..... Cohortes infernales,
Sonnez vos trompes triomphales,
Il est à nous !

Un crescendo formidable, d'une intensité et d'une terreur inouïes, envahit l'orchestre tout entier : c'est le ricanement féroce des damnés et des démons, un rire, un grincement de dents, le hurlement d'une joie satanique. L'enfer s'ouvre tout d'un coup, flamboyant,

sous les pas des chevaux... Faust et Méphistophélès y sont engloutis.

L'émotion de cette peinture musicale dépasse tout ce qu'on peut imaginer. Le crescendo final prend l'auditeur à la gorge, coupe la respiration, étreint, secoue, bouleverse. Le génie romantique de Berlioz s'est révélé librement dans la *course à l'abîme*, et c'est là que l'on peut vraiment se rendre compte de la puissance d'imagination du musicien français.

Le *Pandæmonium* qui suit est d'une magnifique couleur. Nous nous permettrons cependant de trouver ridicule l'emprunt que Berlioz fait à Swedenborg de la langue supposée des démons, langue dont il n'a garde de donner l'interprétation. Des mots tels que : *irimiru karabrao*, *fory my dinkorlitz*, *merondor aysko*, n'ajoutent rien à l'intérêt de la musique. Nous aimerions tout autant des cris quelconques... ou du français. Une autre cir-

constance fait tort à la valeur réelle de ce chœur : après l'émotion colossale, le coup de tonnerre qui termine la *course à l'abîme*, ce long enchaînement d'effets analogues, quoique logique, n'est écouté qu'avec une attention distraite. Signalons une phrase superbe : l'interrogation adressée à Méphistophélès — en langage humain cette fois, et en vers blancs — par les princes des ténèbres :

De cette âme si fière
A jamais es-tu maître et vainqueur, Méphisto?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

J'en suis maître à jamais !

LES PRINCES DES TÉNÈBRES.

Faust a donc librement
Signé l'acte fatal qui le livre à nos flammes?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

Il signa librement !

Après une dernière et furieuse explosion, l'orchestre se tait : le gouffre s'est refermé, les

visions infernales ont disparu, la terre demeure silencieuse et morne. « O terreur! » murmurent quelques voix épouvantées.

ÉPILOGUE : LE CIEL

Une vibration délicieuse s'éveille dans les hauteurs de l'espace, des figures séraphiques se dessinent, une splendeur incréée rayonne, pure, ineffable... Le ciel s'ouvre, lumineux et infini... Des légions d'anges sont prosternées devant le Très-Haut, devant le Dieu de miséricorde et d'amour.

Deux groupes de harpes résonnent à l'orchestre. Leur harmonie est à quatre parties distinctes. Les violons divisés et les altos font entendre des notes tenues; les bois les appuient... C'est au milieu de ce flottement sonore, tandis que les violoncelles doublent les harpes à l'octave grave, que le cœur des anges chante la parole d'adoration :

Laus... ! Hosanna !...

Lorsque le mélodieux murmure s'est évanoui, montant vers le Sauveur comme un nuage d'encens, deux voix seules s'élèvent :

Elle a beaucoup aimé, Seigneur !

Touchant souvenir de l'Évangile et du pardon qui fut accordé à Marie-Madeleine ! Les harpes tressaillent de nouveau, la miséricorde céleste descend sur la pécheresse repentante, et une autre voix, une voix divine, la voix de Celui qui a aimé et sauvé le monde, prononce ce seul mot :

Margarita !...

. . . .

Le *chœur des Anges* qui termine cette scène a été écrite par Berlioz à Prague, la ville où fut représenté pour la première fois le chef-d'œuvre de Mozart, *Don Juan*. — Étrange coïncidence, qui rapproche la conclusion de ces

deux partitions immortelles, dont l'une décrit le châtiment, les terreurs de la justice de Dieu, et l'autre, les merveilles de sa miséricorde !... « Je me levai au milieu de la nuit, dit Berlioz, pour écrire cette mélodie qui venait de m'apparaître, et que je tremblais d'oublier. »... Jamais la musique n'a pris un caractère plus céleste, plus chrétien, plus mystique. L'accompagnement, si toutefois ce mot peut-être employé ici, se compose d'une sorte de chant en tierces. Ce chant, à notes égales, est exécuté dans un mouvement paisible et doux, à l'aigu par deux premiers violons, et à l'octave au-dessus, par deux seconds violons. Les harpes accompagnent les violons de leur frémissement argentin, auquel se marient de longues tenues suaves des bois de l'orchestre. Ce thème des cordes est plein d'une tendresse fraternelle, d'un charme aimable et pur. Quant à la mélodie vocale, d'une sublime expression, la première phrase :

Remonte au ciel, âme naïve
Que l'amour égara !
Viens revêtir ta beauté primitive
Qu'une erreur altéra...

est dite par le chœur des femmes, seul. Le même chœur attaque la phrase suivante : *Viens ! les Vierges divines...;* mais ce vers doit être chanté deux fois, et c'est sur sa répétition qu'entre un *chœur d'enfants*, aussi nombreux que possible (deux ou trois cents, dit naïvement Berlioz) ; le timbre de ces voix d'enfants convient parfaitement au caractère ascendant, surnaturel, de plus en plus marqué, jusqu'aux notes tenues sur les mots : *Viens, Margarita !* Cet appel attendri, prononcé successivement par toutes les voix glissant d'une note à l'autre, porté par une mystérieuse harmonie, s'adoucit et s'immatérialise toujours davantage. Les voix s'unissent pour le mot : *Viens !...* répété trois fois (les trois degrés de l'accord parfait de *ré*

bémol majeur), sur le murmure angélique des harpes et le chant des violons, qui se prolongent, *perdendosi*, comme l'écho lointain des infinies béatitudes.

X

L'ENFANCE DU CHRIST

De tous les ouvrages de Berlioz, *l'Enfance du Christ* est le seul qui ait obtenu, dès son apparition, un succès réel, incontestable. Et cependant l'inspiration y présente peut-être plus de défaillances que dans *la Damnation de Faust*. Malgré la simplicité apparente de cette partition, on y trouve des difficultés nombreuses, des dessins parfois compliqués à l'excès; mais les belles pages abondent, les pensées les plus gracieuses sont traduites d'une manière charmante. et il suffirait du *repos de la sainte*

Famille, par exemple, pour assurer à cette œuvre touchante et pure le suffrage des musiciens et les applaudissements du public.

L'Enfance du Christ est une trilogie conçue à la façon de ces *mystères* que les pieuses confréries du moyen âge représentaient aux jours de fête, pour l'édification des foules. Un *récitant* est chargé d'expliquer aux spectateurs le sujet du mystère et de raconter les événements qui sont censés se passer dans l'intervalle des scènes.

Un caractère de naïveté domine dans la musique comme dans les paroles ; naïveté savante, d'ailleurs, teintée d'archaïsme, et dont la recherche est par instants trop visible ; mais toujours aimable néanmoins, elle montre bien l'étonnante souplesse du génie de Berlioz. Il importe également de remarquer à quel point Berlioz — le « démoniaque » Berlioz, comme l'ont appelé certains critiques — a su donner à

son *Enfance du Christ* une couleur mystique, une religiosité pénétrante, et, disons le mot, sincère. Nous n'avons pas à nous occuper ici des croyances personnelles de Berlioz; mais nous ne pouvons oublier cependant qu'au début de ses *Mémoires*, il se félicite, en bon artiste qu'il est, d'être né catholique, et d'avoir été élevé sur les genoux de « la belle Romaine. » L'émotion musicale profonde, l'enthousiasme débordant, les attendrissements soudains, irrésistibles, la faculté de croire à ses propres créations, de souffrir, d'aimer, de vivre en elles (faculté que Berlioz possédait au plus haut degré), ne vont point sans une propension à la foi religieuse, un goût vif pour la poésie attirante du christianisme. Et cette passion de l'*au delà* exerce sur l'être entier des influences souveraines... Beethoven disait : « Mon art est plus grand que tous les autres, parce que je m'y sens plus près de Dieu. »

Plus d'une circonstance de la vie et de la mort de Berlioz viennent confirmer l'idée que nous inspire la lecture de *l'Enfance du Christ*, du *Quærens me* et de *l'Offertoire* du *Requiem*, ou du *Chœur des Anges* de *la Damnation de Faust*. Du reste, ces constatations ne nous sont point spéciales. Elles ont été faites par plusieurs écrivains qui tous s'accordent à reconnaître le caractère de religieuse sincérité de *l'Enfance du Christ*; elles ressortent, à n'en pas douter, de l'intéressante analyse de M. J. d'Ortigue[1]. Nous n'y insisterons point, mais il est permis de croire, par pure conviction musicale, à la foi intime de Berlioz, devant le prologue immortel : *Dans la crèche, en ce temps, Jésus venait de naître*, devant le récitatif de Joseph : *Elle a pour nom Marie*, et le chœur sublime :

1. *La Musique à l'église*, par J. d'Ortigue.
— Voir, en particulier, l'opuscule : *Berlioz, son œuvre*, par Georges de Massougne, Paris, 1870.

O mon âme! qui termine et couronne dignement cette belle œuvre.

L'Enfance du Christ n'a pas d'introduction instrumentale. Dans une mélodie solennelle, le *récitant* célèbre la naissance de Jésus. Il annonce ensuite le crime affreux ordonné par Hérode, le massacre des Innocents : l'orchestre s'émeut et gronde, puis il s'apaise tout à coup, pour laisser la voix du ténor chanter les merveilleux desseins de la Providence :

> Et le céleste avis que, dans leur humble étable,
> Aux parents de Jésus envoya le Seigneur.

La première partie, *le Songe d'Hérode*, commence par une marche nocturne de soldats. Cette marche est très jolie, d'un effet mystérieux ; mais le dialogue des soldats demeure assez médiocre, et la scène tout entière, trop développée, n'intéresse pas suffisamment l'au-

diteur. Berlioz nous semble ici avoir trop sacrifié à la musique pittoresque : l'exposition du thème de la marche et sa répétition fuguée par les divers instruments occupent cent quarante-sept mesures bien comptées (*moderato*); ajoutons vingt-cinq mesures de dialogue, et quatre-vingt-six autres mesures destinées à montrer la patrouille qui s'éloigne, avec les inévitables effets de *decrescendo*, de *pizzicati* et de sourdines. Soit deux cent cinquante-huit mesures. Certes, la couleur de cette musique est charmante, le style original, l'harmonie ingénieuse; mais n'était-ce pas donner un peu trop d'importance à une scène épisodique, dont le seul but, au point de vue du drame, doit être d'annoncer les terreurs d'Hérode?

Le prélude qui ouvre l'air d'Hérode est non seulement fort remarquable en lui-même, mais on peut le considérer comme l'ébauche d'un *leitmotiv* wagnérien. L'air est écrit dans le

deuxième mode du plain-chant, qualifié de mode *phrygien* par les auteurs ecclésiastiques, et qui paraît dériver du mode grec dit *mixolydien*. Hérode s'abandonne à son inquiétude, aux pressentiments et aux songes qui l'assiègent. Cet emploi des tonalités anciennes n'est pas aussi heureux dans *l'Enfance du Christ* que dans une œuvre postérieure, *les Troyens*, où se trouve la chanson d'Hylas, une irréprochable merveille.

Les devins juifs mandés par Hérode viennent lui révéler l'avenir; ils sont annoncés par les sons bouchés du cor et une sombre phrase des altos et violoncelles. Hérode leur raconte son rêve : il leur parle d'un enfant qui doit renverser un jour son pouvoir, et les clarinettes esquissent aussitôt le motif lugubre apparu dans le prélude de l'air du roi. Les devins conjurent les esprits par des évolutions et des signes cabalistiques; cette conjuration est ad-

mirablement traitée : la mesure à trois temps alterne avec celle à quatre temps, de façon à réaliser une grande mesure à sept temps. Les bois dessinent leurs phrases vives et inquiètes comme le vol des esprits, sur l'agitation ténébreuse des cordes. Les devins s'adressent à Hérode : « La voix dit vrai, Seigneur, un enfant vient de naître », et cette fois encore, le motif obstiné reparaît dans l'orchestre. Hérode donne l'ordre d'exterminer tous les enfants nouveau-nés. Les devins répètent la même imprécation et le même serment meurtrier.

La scène de la crèche succède aux terreurs d'Hérode et aux conjurations des devins comme l'aurore radieuse à l'obscurité de la nuit. Les flûtes, les violons et les altos en octave exposent le thème, délicieusement accompagnés par le hautbois, le cor anglais et la clarinette. Le chant de la Vierge Marie est d'un charme idéal :

O mon cher fils, donne cette herbe tendre
A ces agneaux qui vers toi vont bêlant.

Ce tableau de la sainte Famille est sans équivalent dans la musique moderne. Il faut s'adresser à la peinture pour lui trouver un terme de comparaison; c'est là qu'il faut chercher des analogies et des images : on songe à la Vierge aux rochers, du Vinci, que trois siècles ont assombrie et pour ainsi dire voilée; on la rêve dans sa jeunesse première, et l'on réunit en pensée à la grâce de Léonard la naïveté émue des préraphaëlites, l'harmonieuse sérénité du peintre d'Urbin.

Un chœur d'anges se fait entendre :

Joseph! Marie! écoutez-nous!

Ce chœur doit être soutenu par un orgue-mélodium placé derrière la scène, l'orchestre lui-même étant réservé pour l'accompagnement des paroles de Marie et de Joseph. La

première modulation passe du ton de *si naturel* à celui de *ut* majeur, la deuxième de *ut* à *ré bémol;* les autres ne sont pas moins remarquables; aussi l'harmonie de ce chœur a-t-elle une couleur mystique très prononcée :

Dès ce soir, au désert, vers l'Égypte il faut fuir.

disent les voix surnaturelles. Joseph et Marie promettent d'obéir sur l'heure et invoquent pieusement le secours d'en haut. Un céleste *hosanna* leur répond, dernier accord du concert angélique.

Au début de *la Fuite en Égypte*, une jolie fugue instrumentale (*moderato un poco lento*) dépeint le rassemblement des bergers devant l'étable de Bethléem, avant le départ de la sainte Famille. Ce curieux morceau est écrit dans le ton de *fa dièze mineur sans note sensible*, ce qui lui donne un caractère fortement archaïque. Le chœur des bergers qui

suit la fugue est charmant de grâce naïve. Au sujet de ce passage de *l'Enfance du Christ*, il existe une anecdote parfaitement authentique que Berlioz lui-même a racontée, et tous ses biographes après lui. Nous nous bornons à la rappeler en peu de mots.

Un soir, chez son ami Duc, Berlioz écrivait quelques notes au revers d'une carte, et s'amusait à faire prendre à la mélodie une tournure ancienne, analogue à celle des vieux Noëls provençaux. C'était l'ébauche de l'*adieu des bergers à la sainte Famille.* Mais l'auteur et son ami imaginèrent une innocente mystification. Berlioz modifia le nom même de Duc, et attribua le morceau à un musicien de son invention : *Pierre Ducré, maître de chapelle français au dix-septième siècle.* Le chœur des bergers, orchestré d'une manière très fine et très sobre, fut exécuté dans un concert, acclamé, bissé, salué d'applaudissements en-

thousiastes. Et les bonnes gens de répéter avec conviction : « Au moins, voilà qui est clair ! voilà de la mélodie, de la simplicité ! Ce n'est pas Berlioz qui aurait trouvé cela ! »

Le repos de la Sainte Famille commence par un dialogue entre les bois de l'orchestre et les instruments à cordes. Le thème fondamental ainsi exposé (*allegretto grazioso*) se déroule avec une grande douceur, une sorte d'innocence paisible. Puis la voix du récitant vient s'ajouter à cette tranquille harmonie et raconte l'arrivée de Marie, de Joseph et de l'enfant dans une oasis, au milieu du désert. Les saints voyageurs s'arrêtent auprès d'une « claire fontaine ». La phrase de la Vierge Marie est particulièrement gracieuse : durant le prélude instrumental signalé plus haut, cette phrase avait été indiquée par le hautbois ; comme elle est fort nette, l'auditeur la reconnaît sans peine, et ce retour est du plus heureux effet. La

naïveté des paroles s'adapte à souhait au caractère de la mélodie.

Voyez ce beau tapis d'herbe douce et fleurie,
Le Seigneur pour mon fils au désert l'étendit...

Un passage orchestral suit ces paroles, variant la phrase de la Sainte Vierge et dépeignant très sobrement l'aspect calme et aimable de l'oasis. Un souffle de brise agite les feuilles des palmiers; quelques gammes légères, jetées par la flûte, s'envolent du bruissement doux des altos et des violons. — Le ténor, quittant la tonalité de *la mineur* où vient de conclure l'orchestre, reprend son récit en *la majeur*, changement calculé et bien facile à interpréter. Le ténor montre la sainte Famille reposant à l'ombre de l'oasis : l'enfant Jésus dort sur le gazon, Marie et Joseph cèdent à leur tour à la fatigue... Les violons et les altos rythment lentement le sommeil des voyageurs, sur le mur-

mure à peine entendu d'un *la* grave des violoncelles. Ce *pianissimo* des cordes s'éteint lui-même ; le récitant poursuit, *sotto voce* :

Et les anges du ciel, à genoux autour d'eux,
Le divin enfant adorèrent.

Un chœur de femmes (quatre soprani et quatre contralti), placé loin derrière la scène, chante un harmonieux *Alleluia*...

La nature du sujet semblait devoir être ici une gêne pour Berlioz ; non que son talent si vaste ne se pût accommoder de cette belle simplicité ; mais la vivacité même de son imagination le portait à décrire avec toutes les richesses, tous les enchantements de l'orchestre, l'oasis verte et fraîche apparue dans l'océan des sables, la splendeur éclatante du soleil de midi, embrasant l'air et brûlant le sol, le murmure cristallin de la source sous l'ombrage du bosquet. Comme Félicien David,

et mieux que lui sans doute, il pouvait faire de la musique *jaune*, pleine de langueur, toute chaude de poésie orientale. Il a préféré sacrifier le côté pittoresque à l'intérêt religieux du sujet, au côté légendaire du récit, et s'est contenté d'indiquer très discrètement, dans le premier thème, la couleur orientale du lieu où la scène se passe. Rien de plus. Les commentateurs devront tenir compte à Berlioz de cette sobriété délicate, et reconnaître que son génie, bien qu'amoureux des contrastes et des émotions violentes, savait aussi, à ses heures, garder la mesure et s'abstenir de toute exagération lyrique.

L'Arrivée à Saïs forme la troisième partie de *l'Enfance du Christ*. Le récit du ténor, accompagné par un beau développement d'orchestre, pourrait être cité comme un exemple de « mélodie continue ». La phrase : *Seule, sainte Marie,* est un chef-d'œuvre. Le ténor raconte le pénible voyage de la Famille sainte à travers

le désert et leur arrivée dans une cité « dès longtemps réunie à l'empire romain », la ville de Saïs, en Égypte.

L'air de la Vierge en *sol* mineur : *Dans cette ville immense*, est très émouvant. Sur la demande de Marie, Joseph va frapper à la porte d'une maison. Un *ré* voilé de la timbale reproduit le heurt inquiet et timide de sa main. La supplication de Joseph, d'une extrême simplicité, est aussi d'une grande justesse d'accent ; la fin de la phrase : *Hélas ! de la Judée nous arrivons à pied*, est poignante. Un chœur brutal de Romains répond aux voyageurs : « Arrière, vils Hébreux ! » La plainte de Marie reprend sur le douloureux tremblement des cordes. Joseph s'adresse à une autre maison ; mais les Égyptiens qui l'habitent sont aussi inhospitaliers que les Romains. « Unissez votre voix à la mienne, ô Marie ! » dit Joseph ; tous deux frappent à la porte d'une maison

isolée, et leur prière s'élève une troisième fois... la porte s'ouvre : le père de famille, un bon Ismaélite, accueille à son foyer les pauvres voyageurs.

Dans toute cette scène, il n'y a pas un effet discutable ; il est impossible de manier la forme musicale avec plus de sûreté, de modération, de discernement. On ne saurait non plus surpasser la naïveté émue de cette musique... « Entrez, dit le père de famille, la porte n'est jamais fermée chez nous aux malheureux. » Les serviteurs et les enfants s'empressent autour des voyageurs, leur prodiguent des soins attentifs. Cette aimable agitation est rendue par le développement fugué de la scène, où les thèmes passent sans cesse des voix aux instruments[1]; puis l'orchestre seul achève le tableau, d'une manière parfaitement expres-

1. Cette fugue est à trois sujets.

sive. Le père de famille interroge alors les voyageurs :

> Sur vos traits fatigués la tristesse est empreinte ;
> ... Comment vous nomme-t-on ?

Et saint Joseph répond par l'admirable récitatif :

> Elle a pour nom Marie ;
> Je m'appelle Joseph, et nous nommons l'enfant
> Jésus...

Cette mélodie — car c'en est une, et des plus merveilleuses — simplement accompagnée par quelques accords, est peut-être ce qu'il y a de plus beau dans toute *l'Enfance du Christ*. La réponse de Joseph commence en *la bémol;* après le nom de Marie, qui se repose sur la tonique avec une divine suavité, le mot de *Joseph* glisse humblement d'un demi-ton, du *la bémol* au *sol* naturel; cette note va devenir la nouvelle tonique, et le nom de Jésus apparaît,

annoncé par une sublime modulation en *sol majeur*. A cette phrase inspirée succède une joie touchante : le thème « Près de nous Jésus grandira », dit par le père de famille, est répété par les enfants. Puis, pour « réjouir leurs hôtes », trois des jeunes Ismaélites exécutent un trio en *ré* pour deux flûtes et une harpe. Ce trio célèbre a été fort bien loué par M. J. d'Ortigue, qui lui trouve « les grâces mélodiques et le caractère calme, serein et dépouillé de passion des anciens chants du foyer. »

La scène se termine par un chœur simple et doux :

Allez dormir, bon père,
Bien reposez,
Mal ne songez.

Tout cela est beau, tout cela est pur ; l'harmonie se déroule, heureuse, transparente, sans nuage. Après quelques tenues solennelles des instruments à cordes, auxquels les bois don-

nent une céleste réplique, le ténor récitant expose la conclusion de la sainte trilogie :

Ce fut ainsi que par un infidèle
    Fut sauvé le Sauveur.
Pendant dix ans, Marie, et Joseph avec elle,
Virent fleurir en lui la sublime douceur,
        La tendresse infinie
        A la sagesse unie.

Il annonce l'immolation de la Croix et le salut du monde, et le chœur s'élève aussitôt pour chanter la miséricorde de Dieu et s'humilier devant le mystère de la Rédemption.

« M. Berlioz, écrit J. d'Ortigue, a voulu faire taire toutes ces voix accessoires (l'orchestre), et que la prière : *O mon âme !* montât seule, grave, lente, au trône de l'Éternel. Maintenant tout est accompli ; le sacrifice du Calvaire est consommé. Dix-huit siècles ont passé sur ces divins mystères... Le chrétien se recueille en lui-même et chante sur le mode de Palestrina. »

Ce chœur sans accompagnement : *O mon âme, pour toi, que reste-t-il à faire*, est d'une exécution très difficile ; on y remarque bien quelques défectuosités prosodiques, inévitables dans un morceau où les voix seules sont appelées à former l'harmonie et à la soutenir ; mais le sentiment, le caractère, le style, tout y est sublime. Ce chœur rayonne de foi et d'amour : c'est l'incarnation musicale de la piété, de la componction chrétienne, du désir ineffable du ciel[1].

1. On commence aujourd'hui à se pénétrer du caractère religieux de *l'Enfance du Christ* et à comprendre que cette musique peut être jouée dans une église. Le 13 décembre 1883, le chœur final *O mon âme !* a été chanté dans la cathédrale de Bordeaux, et, le 25 du même mois, (fête de Noël), pour la messe de minuit, deux autres fragments importants ont été exécutés à Paris, dans l'église Sainte-Clotilde.

XI

LES TROYENS

LEUR HISTOIRE

« Virgile, raconte Berlioz dans ses *Mémoires*, sut le premier trouver le chemin de mon cœur et enflammer mon imagination naissante; combien de fois, expliquant devant mon père le quatrième livre de l'*Énéide*, n'ai-je pas senti ma poitrine se gonfler, ma voix s'altérer et se briser !... Un jour, déjà troublé dès le début de ma traduction orale par le vers :

At regina gravi jamdudum saucia cura,

j'arrivai tant bien que mal à la péripétie du drame; mais, lorsque j'en fus à la scène où Didon expire sur son bûcher, entourée des présents que lui fit Énée, des armes du perfide, et versant sur *ce lit, hélas ! bien connu*, des flots de son sang courroucé; obligé que j'étais de décrire sa blessure et son mortel amour frémissant au fond de sa poitrine, et les cris de sa sœur, de sa nourrice, de ses femmes éperdues, et cette agonie pénible dont les dieux mêmes émus envoient Iris abréger la durée. les lèvres me tremblèrent, les paroles en sortaient à peine et inintelligibles ; enfin au vers

Quæsivit cœlo lucem ingemuitque reperta !

à cette image sublime de Didon qui *cherche aux cieux la lumière et gémit en la retrouvant*, je fus pris d'un frissonnement nerveux,

et, dans l'impossibilité de continuer, je m'arrêtai court.

» Ce fut une des occasions où j'appréciai le mieux l'ineffable bonté de mon père. Voyant combien j'étais embarrassé et confus d'une telle émotion, il feignit de ne la point apercevoir, et, se levant tout à coup, il ferma le livre en disant : « Assez, mon enfant, je suis fatigué ! » Et je courus, loin de tous les yeux, me livrer à mon chagrin virgilien. »

Cette impression fut décisive; Berlioz la garda, profonde, ineffaçable : il aima Virgile comme il aimait Shakspeare, avec passion. Durant toute sa vie d'artiste, il caressa le rêve de composer une tragédie musicale dont le sujet serait pris dans *l'Énéide*, et sa pensée revenait sans cesse à ces épisodes du IIe et du IVe livre qui l'avaient fait pleurer tout enfant, la prise de Troie, la mort de Didon. Après *Roméo et Juliette*, après *la Damnation de*

Faust, il voulait attacher son nom à une grande œuvre dramatique, une œuvre de prédilection, écrite avec amour, parfaitement belle et émouvante, qui fût à la fois le couronnement de sa carrière et un pieux hommage au divin chantre de *l'Énéide*. Il médita pendant de longues années le sujet et le plan de cette œuvre, il y mit tout son cœur et tout son génie : il fit *les Troyens*.

Les Troyens sont réellement une forme nouvelle de l'opéra français. Si on les compare aux œuvres qui leur sont contemporaines, il est impossible de ne pas sentir la différence des conceptions et des procédés. Sans doute, certaines règles traditionnelles de l'opéra y sont encore respectées ; mais à tout moment l'ancien moule craque et se disloque ; la convention vieillie fait place à la vivante liberté de l'action ; le drame lyrique apparaît, simple, logique, lumineux. La filiation de cette musique est évi-

dente : c'est de Gluck que *les Troyens* dérivent, en droite ligne, sans passer par Meyerbeer ; à peine y retrouve-t-on des ressouvenirs de Spontini, pour lequel Berlioz professait cependant un culte enthousiaste. Au moment où Berlioz écrit *les Troyens*, il est en avance sur tous les musiciens français, sur les Allemands eux-mêmes, un seul excepté, Richard Wagner.

C'est, en effet, chez Wagner qu'il faut chercher, au sortir de la période rossinienne, la vraie réalisation du drame musical ; comme Wagner avait procédé d'*Euryanthe*, Berlioz procède ici de l'*Alceste* de Gluck. Mais toute question d'école et de réforme mise à part, quel magnifique effort vers la sincérité et l'émotion, dans cette œuvre grandiose du musicien français ! Quelle large couleur antique, quelle ampleur de proportions, quelle incomparable majesté de style ! *L'Énéide* transportée sur la scène, le poète commenté par le musicien, Virgile tra-

duit par Berlioz ! Ah ! ceci ne sera pas une de ces partitions vulgaires, où le libretto n'est que le thème, le canevas des mélodies et du contrepoint ! Ceux-là seuls applaudiront, qui ressentent les grandes passions, qui s'enthousiasment pour les formes les plus élevées de l'art, qui recherchent, sur toute chose, l'éternelle vérité du cœur humain.

L'ouvrage se compose de deux parties : *la Prise de Troie*, *les Troyens à Carthage*. La durée de l'exécution excède de beaucoup celle des opéras ordinaires, et, de l'aveu de toutes les personnes qui ont l'entente de la scène, la représentation complète n'exigerait pas moins de huit heures. Lorsque *les Troyens*, repoussés de l'Opéra, furent acceptés au Théâtre-Lyrique, sous la direction de M. Carvalho, il fallut bien se résigner à scinder les deux drames, tout intimement liés qu'ils étaient dans la pensée de l'auteur. A son grand désespoir, Berlioz sa-

crifia *la Prise de Troie*, dont il ne conserva que la marche triomphale pour en faire le prologue des *Troyens à Carthage*. Cette addition devenait nécessaire à l'intelligence musicale de l'œuvre, où le motif de cette marche joue un rôle très important. La marche fut encadrée entre une introduction, gémissante et lugubre, intitulée *Lamento*, et une vingtaine de mesures d'orchestre, d'un caractère analogue, inspirées par la conclusion même de *la Prise de Troie*. Ainsi complétés, *les Troyens à Carthage* entrèrent en répétition au Théâtre-Lyrique. Le ténor Monjauze fut chargé du personnage d'Énée; Berlioz confia le rôle de Didon à une artiste de grand talent, madame Charton-Demeur; satisfait de ses interprètes, il augura bien de l'entreprise, oubliant tous ses anciens mécomptes, et encouragé d'ailleurs par l'accueil fait à *l'Enfance du Christ* en 1854, et par le succès récent de *Béatrice*

et Bénédict, le 9 août 1862. Au sortir de la répétition générale, Berlioz pleurait; ému, bouleversé par sa propre musique, il ne se contenait plus : « C'est grand, disait-il, c'est beau, c'est sublime !... »

La représentation eut lieu le 4 novembre 1863.

Cette première représentation se passa sans encombre : on applaudit; on bissa le septuor; la symphonie du deuxième acte excita seule quelques rires, ainsi que certains détails du costume des acteurs. Le nom de Berlioz fut acclamé après le baisser du rideau, et, si les appréciations de la critique musicale se partagèrent, les articles favorables et même laudatifs étaient en grande majorité. Berlioz put donc croire à un succès; il consigna fidèlement cette impression dans ses *Mémoires :*

« ...Mes ennemis n'osèrent pas se montrer; un coup de sifflet honteux se fit entendre à la

fin, lorsqu'on proclama mon nom, et ce fut tout. L'individu qui avait sifflé s'imposa sans doute la tâche de m'insulter de la même façon pendant plusieurs semaines ; car il revint, accompagné d'un collaborateur, siffler encore au même endroit, aux troisième, cinquième, septième et dixième représentations. D'autres péroraient dans les corridors avec une violence comique, m'accablant d'imprécations, disant qu'on ne pouvait pas, qu'on ne devait pas *permettre* une musique pareille. Cinq journaux me dirent de sottes injures, choisies parmi celles qui pouvaient en moi blesser le plus cruellement l'artiste. Mais plus de cinquante articles de critique admirative, en revanche, parurent pendant quinze jours [1]... »

1. Toutes les personnes présentes à la première représentation confirment cette attitude sympathique de la salle ; il faut bien dire que beaucoup d'amis de Berlioz s'y étaient donné rendez-vous. Le succès fut réel, incontestable, et semblait présager une longue suite de représentations;

Dès la seconde représentation, les dispositions du public se modifièrent visiblement : on supprima la symphonie de la chasse royale, autant pour prévenir des manifestations hostiles que pour éviter un retard dans la pose des décors. Aux représentations suivantes, les murmures s'accentuèrent, puis vinrent les railleries et les sifflets. On trouva ridicules le casque et l'armure d'Énée ; on rit du récitatif : *Assez, ma sœur*, et de la réponse : *Elle épousa Pyrrhus...* Malgré les colères de Berlioz, et dans l'espoir de sauver l'opéra compromis, M. Carvalho pratiqua des *coupures*. On coupa un air de Narbal, un air d'Anna, un dialogue de soldats et le duo pathétique du quatrième acte, entre Énée et Didon. Rien n'y fit. La pièce tombait. Les journaux illustrés publièrent

nous avons fait recueillir sur ce point le témoignage de M. Th. Semet, le compositeur délicat à qui l'on doit *la Petite Fadette*.

force caricatures; une parodie grossière fut jouée au théâtre Déjazet, la chute devint irrémédiable, écrasante ; le 20 décembre, après moins de trente représentations, *les Troyens* disparurent de l'affiche. Il ne se trouva pas un éditeur pour graver la partition d'orchestre...

L'échec des *Troyens* porta un coup terrible à Berlioz. On a pu dire avec raison qu'à partir de cette défaite suprême, la vie du maître ne fut plus qu'une cruelle agonie [1]. Cette agonie dura près de six années. La mort de son fils Louis, de ce fils qu'il aimait passionnément, auquel il pensait en composant la mélancolique chanson d'Hylas, acheva de briser le peu de forces qui lui restait. Désormais, il n'avait plus personne au monde; usé par les chagrins, le travail, les douleurs de toute sorte, en proie à une maladie du système nerveux, il n'admet-

1. M. Adolphe Jullien : *Hector Berlioz, la Vie, le Combat, les Œuvres ;* Paris, Charavay frères.

tait d'autre société que celle de quelques amis choisis entre les plus intimes. Ceux-ci lui témoignèrent un dévouement sans bornes : c'étaient les fidèles des jours de malheur, M. et madame Damcke, Édouard Alexandre, Joseph d'Ortigue, Ernest Reyer.

Le 8 mars 1869, Hector Berlioz mourut.

Depuis vingt ans, *les Troyens à Carthage* n'ont pas été représentés. L'Opéra est resté fermé pour Berlioz mort comme pour Berlioz vivant, et, si par le présent l'on doit juger de l'avenir, on peut croire que de longtemps il n'y sera exécuté aucun ouvrage du plus grand des musiciens français.

Dieu merci, si *les Troyens* attendent, c'est en bonne et illustre compagnie, étant dans le même cas que *Fidelio*, *Euryanthe* et les opéras de Gluck, pour ne citer que des œuvres incontestées. Aussi bien, comme leurs glorieux aînés, ils n'ont rien à craindre des varia-

tions du goût ou des révolutions d'école. Le sublime ne vieillit pas, et tôt ou tard la noble partition de Berlioz aura son jour de triomphe.

XII

LES TROYENS DANS LA PRESSE

Le lecteur a pu voir, dans un passage des *Mémoires* de Berlioz cité plus haut, que l'attitude de la presse fut plus sympathique qu'hostile aux *Troyens*. Tous les critiques doués de quelque compétence musicale et que la passion n'aveuglait pas, firent l'éloge de l'œuvre nouvelle du maître. Malheureusement, le public s'en rapportait plutôt aux persiflages de M. Jouvin qu'à la science de Joseph d'Ortigue ou à la droiture d'opinion de Johannès Weber. D'ailleurs, la réputation de Scudo, bien qu'ébranlée, imposait encore beaucoup à l'igno-

rance de la foule, et le jugement du critique de la *Revue des Deux-Mondes* était considéré comme irréformable. Pour donner une idée des appréciations de la presse, nous avons réuni ici les parties les plus saillantes des comptes rendus insérés au *Journal des Débats*, à la *Revue des Deux Mondes* et au *Figaro*. Nous les avons fait suivre de quelques autres fragments écrits au moment où la chute des *Troyens* devint complète, et où le drame musical de Berlioz fut définitivement condamné par les sifflets et le rire du public.

Le Journal des Débats

(9 novembre 1863. Article de JOSEPH D'ORTIGUE).

« ... Le *Lamento* instrumental qui précède le prologue est un morceau d'une solennelle tristesse. Il est écrit en *fa*, mais il commence en *ré mineur*. Après une phrase larmoyante qui se traîne d'abord sous l'archet des violons

puis sous celui des violoncelles, les trombones entonnent un chant lugubre plein d'accents douloureux et presque étouffés. La modulation en *ré bémol* qui, quelques mesures avant la fin, éclate avec toute la puissance de l'orchestre, est du plus bel effet.

» ...Bien que d'une allure guerrière, la marche avec chœurs contient de charmants détails de mélodie et de rythme qui conviennent à une fête populaire. Je signale surtout les fragments accompagnés par les harpes.

» Après le chœur d'introduction en *mi bémol*, vient l'air national : *Gloire à Didon, notre reine chérie.*

» Ce grand chœur, soutenu d'un bout à l'autre par une espèce de basse continue, articulée par les basses et les bassons, rappelle le style de Haendel et le *God save the king*. C'est grandiose, imposant, et, lorsque ce chant national revient sur la scène des récompenses

distribuées par la reine aux constructeurs, aux matelots et aux agriculteurs, il prête la plus grande pompe à ce brillant spectacle. C'est véritablement de la musique épique que ces trois morceaux, le *lamento*, la marche triomphale et le chant national.

» Vient un très beau et très noble récitatif de Didon, supérieurement déclamé, suivi d'un air : *Chers Tyriens!* en *mi bémol mineur,* dont la première phrase est superbe.

» Rien de plus gracieux et de plus frais que le duo des deux sœurs, Didon et Anna, précédé d'une délicieuse ritournelle des violons, qui sert d'accompagnement à la première partie de ce morceau. C'est dans cette première partie que les altos font entendre seuls un tremolo de l'effet le plus neuf. Quelle douce mélodie que celle de l'ensemble : *Sa voix fait naître dans mon sein!* C'est là en vérité un duo fraternel, et le trait en tierces

est empreint de la plus grande suavité...

» Le deuxième acte était sans paroles, comme je l'ai observé. On a dû renoncer à la décoration et à la pantomime théâtrale, qui entraînaient un retard de cinquante-cinq minutes. Mais pourquoi renoncer aussi à la symphonie? Grâce au livret, grâce aux comptes rendus des journaux, tout le monde sait, à l'heure qu'il est, que cette symphonie, très animée et très pittoresque, représentait une chasse, un orage et le calme. Cette symphonie, jouée pendant l'entr'acte, le rideau baissé, serait écoutée avec un vif plaisir pour ceux qui se souviennent d'*Harold*, de *la Reine Mab*, du *Carnaval romain*. Quant aux autres, ils en seraient quittes pour se promener dix minutes de plus dans le foyer. Apparemment M. Berlioz a jugé que cette symphonie serait inintelligible sans la fantasmagorie de la scène. Quand donc M. Berlioz reviendra-t-il de cette erreur (er-

reur de son esprit seulement) qu'une symphonie a besoin d'un programme?...

» Nous voici au quintette : *tout conspire à vaincre mes remords*. Vraiment M. Berlioz a le plus grand tort de ne pas mettre le divin Mozart au nombre de ses auteurs de prédilection. Quel bel hommage il lui rend malgré lui, l'ingrat !...

» Nous passons à l'admirable septuor, qu'on voudrait toujours entendre et qu'on ne cesse de redemander aux représentations des *Troyens*...

» Voilà le duo : *O nuit d'ivresse et d'extase infinie*, avec son triple crescendo : *Par une telle nuit;* avec ses reprises, ses retours, ses motifs s'enroulant amoureusement les uns dans les autres. Ce sont là des morceaux hors ligne, des beautés de premier ordre, et le maître qui les a trouvées est de la taille des plus grands. Oui, je le dis en toute

conviction et parce que c'est vrai, je ne connais rien dans Beethoven, Weber, Meyerbeer, Rossini, de plus grandiose que la marche triomphale et le chant national du premier acte ; de plus noble, de plus gracieux, de plus serein et de plus limpide que ce quintette, ce septuor et ce duo.

» Vous parlez de mélodie! Si le duo des deux femmes, si le motif de l'air de Didon au premier acte, si la chanson du matelot au quatrième, si tant d'autres fragments disséminés dans les quatrième et cinquième actes ne sont pas des mélodies, je ne sais plus la valeur des termes. Ce n'est pas toujours, sans doute, la mélodie comme on l'entend dans une certaine école, la mélodie nue, toute extérieure; mais c'est la mélodie profondément accentuée, qui vibre intérieurement, qui s'insinue dans l'âme; la mélodie qui s'incorpore à l'harmonie et se colore des reflets de l'instrumentation. Ce septuor

et ce duo, c'est là la musique virgilienne, étincelante, rayonnante, à travers laquelle on voit l'azur du ciel, la mer bleue, les vastes horizons, les silhouettes des montagnes lointaines... Et, ce qui est le propre de Berlioz, ce qui le distingue entre tous, c'est que, dans cet ordre de beautés, il se montre aussi grand poète que grand musicien. La poésie y donne la main à la musique, et l'une et l'autre s'enlacent et se confondent dans une suave et merveilleuse étreinte[1].

» .....J'arrive à l'air de Didon au cinquième acte : *Dans ma douleur immense submergée.*

1. Cette éloquente page de D'Ortigue, montre bien ce caractère particulier des *Troyens* que l'âme du critique avait profondément ressenti : l'union de la poésie et de la musique, de la parole et du son, de la pensée et de la sensation physique ; caractère que nous avons cherché à indiquer dans les chapitres : *Berlioz et Wagner* et *les Troyens, leur histoire*. Même dans ces morceaux de forme ancienne, comme le septuor, le drame de Berlioz a cessé d'être un *opéra*. La poésie et la musique se sont réconciliées.

Tout cela est admirable d'accents pathétiques, de déclamation lyrique, et, lorsque Didon évoque le souvenir du duo d'amour, de cette *nuit d'ivresse et d'extase infinie*, l'auteur atteint le comble de l'expression dramatique. Ce grand style tragique se soutient jusqu'à la fin.

» Je ne prétends pas que *les Troyens* soient une œuvre sans défaut. Il y en a de réels, de considérables même. Trop souvent les récitatifs et les airs s'y confondent; les airs y prennent l'allure du récitatif et réciproquement: dans les uns comme dans les autres, l'accompagnement est parfois trop chargé... [1] »

1. Ces remarques nous paraissent très importantes : *trop souvent les récitatifs et les airs s'y confondent ;* il y a là une constatation évidente de la fusion commencée entre les deux formes de chant; la sincérité de l'accent, et la libre marche de l'action, le développement normal des sentiments, tendent à supprimer de plus en plus les limites arbitraires, à effacer les distinctions conventionnelles. Cette tendance, jugée blamâble même par les admirateurs de Berlioz, en 1863, sera aujourd'hui un des titres de gloire du musicien français.

» Que M. Berlioz le sache bien : il ne se reposera jamais ici-bas; il est du nombre de ces hommes d'élite destinés à lutter glorieusement toute leur vie. Sa constance, son talent, son sentiment du vrai, du noble et du beau, sa conviction inébranlable, voilà ce qui, il y a trente ans, malgré certaines dissidences de doctrines et d'opinions, m'a attaché à la fortune de M. Berlioz et ce qui a fait que moi, pur classique, j'ai suivi le compositeur dans toutes les phases de sa carrière; heureux, arrivé à l'âge où une expérience déjà longue me ramène de plus en plus à l'étude et au culte des vieux maîtres, de donner au grand artiste victorieux une nouvelle preuve d'une amitié qui m'honore et que j'ai peut-être le droit de qualifier de clairvoyante autant qu'elle est désintéressée et dévouée.

» J. D'ORTIGUE ».

Revue des Deux Mondes

(Livraison du 15 novembre 1863, article de P. SCUDO.)

«..... Avant d'examiner de près le sujet traité par M. Berlioz, on peut se demander s'il est prudent de transporter sur un théâtre ces grandes figures de la poésie antique qui, depuis tant de siècles, vivent dans la mémoire des peuples civilisés... Illustre auteur de symphonies fantastiques, de *Benvenuto Cellini*, de *l'Enfance du Christ* et d'une opérette en deux actes, *Béatrice et Bénédict*, représentée sur le théâtre de Bade avec un succès qui n'a pu se renouveler, voyons comment vous avez traduit en votre langue ce rêve d'amour qui charme l'humanité depuis tant de siècles !

» Quelques mesures de symphonie, que l'auteur qualifie de *lamento*, précèdent le lever du rideau, qui laisse voir de loin Troie en flammes !... A la bonne heure, nous voilà en

pleine fiction ; car il est assez difficile qu'on ait pu voir de Carthage l'incendie de la grande ville de Priam[1]. Un rapsode raconte alors la catastrophe qui a effrayé le monde entier. Après ce récit, qui n'est pas autrement remarquable, on entend derrière la coulisse un chœur de rapsodes et un rythme de marche triomphale qui célèbre la gloire de la malheureuse Cassandre[2]... Il faut noter déjà dans cette introduction, qui ne produit qu'un effet de fantasmagorie, que le musicien n'observe pas

1. Nous sommes obligés de rappeler ici que nous citons *textuellement*, et que nous remplaçons seulement par des points les passages qui allongeraient le compte rendu sans y ajouter de trait saillant... Cette précaution est nécessaire, car les énormités deviennent parfois tellement invraisemblables, que le lecteur pourrait concevoir des doutes sur leur authenticité. La phrase précédente est du nombre ; la faire suivre d'un commentaire, serait la déplorer.

2. M. Scudo a lu le libretto et écouté la musique avec une telle attention, qu'il prend Minerve pour Cassandre ; plus loin, il met la prise de Troie dans le IV[e] livre de *l'Énéide*.

toujours la prosodie de ses propres vers et qu'il estropie les mots pour les faire entrer, *per fas et nefas*, dans ses rythmes violents. Voyez dans la partition (page 14) comment le compositeur a traduit ces beaux vers :

> Unie à la lyre troyenne
> Te porte nos pieux concerts !

» La toile tombe après ce prologue, qui tient la place, dit le *libretto*, d'un opéra en trois actes qui avait pour sujet la *Prise de Troie*. L'auteur a donc versifié et mis en musique tout le IVe livre de l'*Énéide. Honni soit qui mal y pense!*

» Le premier acte nous présente une vaste salle de verdure dans le palais de Didon. Une partie du peuple, réuni dans le palais, chante la gloire de Carthage naissante et celle de la reine, qui a mené à bonne fin de si grands travaux. Didon survient au milieu de cette

foule enthousiaste, à qui elle adresse quelques paroles dans un récitatif informe. L'air en *sol bémol* qu'elle chante ensuite :

Chers Tyriens, tant de nobles travaux,

n'a aucune valeur, et c'est tout au plus si l'ensemble bruyant et confus qui termine cette scène peut être écouté sans fatigue. Il faut voir dans la partition les intervalles que le compositeur donne à réaliser à des voix aiguës chantant en chœur! Et que dirons-nous du duo des deux sœurs? Comment le rimeur et le compositeur français ont-ils interprété ce dialogue immortel :

Anna soror, que me suspensam insomnie terrent !

» Hélas! rien ne peut se comparer à ce morceau si vulgaire, si mal dessiné, si tour-
· d'intonations impossibles, qu'on le pren-

drait pour l'œuvre d'un sourd. Il faut entendre les répliques que se font ces deux sœurs dans le passage en *mi majeur* qui précède la conclusion, qui vaut un peu mieux que le reste. Passons sur un air bizarre d'Iopas, poète de la cour de Didon, et sur tous ces détails explicatifs. Rien ne ressort dans cette scène décousue, où Ascagne, fils d'Énée, vient implorer la pitié de la reine. C'est un mélange de récits confus et informes qui aboutissent à un *tutti* formidable d'une longueur démesurée et d'une sonorité brutale. Ainsi se termine le premier acte, par un cri de guerre sauvage.

» Un intermède fantastique où l'auteur a eu la prétention de peindre une *chasse royale dans une forêt vierge de l'Afrique*... avec toute sorte d'incidents surnaturels ; cette scène *grandiose*, comme dit le livret, est une orgie de sons, de cris, où l'oreille éperdue ne sait à quel hurlement se prendre. Pauvre M. Berlioz ! Il a

voulu dans ce chaos imiter la chasse fantastique du *Freischütz* !

» Le second acte s'ouvre dans les jardins de Didon, situés au bord de la mer. On voit réunis un grand nombre d'hommes et de femmes qui entourent les grands personnages, Didon, Énée, Ascagne, etc. Un ballet, des danses d'esclaves nubiennes, d'almées d'Égypte, s'exécutent devant la cour. La musique de ce divertissement est fort jolie, surtout le motif qui accompagne le pas des esclaves nubiennes, qui est original. La chanson que le poète Iopas chante sur l'ordre de la reine est une mélodie un peu tourmentée, mais d'un accent touchant et vrai. Après ce chant, Énée s'approche de Didon en lui disant un mot galant. « Énée, lui répond la reine, daignez achever le récit commencé de votre long voyage. » Quand Énée a satisfait au désir de la reine en lui apprenant le sort de la pauvre Andromaque, elle s'écrie,

en faisant un retour sur elle-même : — *O pudeur!* — et il résulte de ce cri échappé du cœur de la reine un quintette qui est clairement écrit et qui renferme de jolis détails. — *Bannissons ces tristes souvenirs*, dit le héros troyen. *Venez, chère Didon, respirer les soupirs de cette brise caressante.* — C'est sur ces paroles que le compositeur a écrit un septuor charmant, qui est le meilleur morceau de la partition. Ce n'est, à vrai dire, qu'un grand nocturne; mais l'effet n'en est pas moins délicieux. Le public l'a fait répéter, et il a eu bien raison. Cette scène de rêverie, que M. Berlioz a rendue avec un si rare bonheur, doit le convaincre que la vérité dramatique n'est pas incompatible avec la belle musique et que le problème de l'art sera toujours de réunir ces deux éléments dans un ensemble harmonieux. Le duo qui suit, entre Énée et Didon, a l'inconvénient de répéter le motif du septuor que l'on

vient d'entendre[1]. Ce duo est joli cependant, mais trop long, et d'un style élégiaque qui ne convient guère aux deux grands personnages qui le chantent. C'est en général le défaut de toute la partition des *Troyens*.

» Au troisième acte, on voit les Troyens au bord de la mer, qui se disposent à quitter Carthage pour suivre la destinée qui les pousse en Italie[2]. Toutes les scènes de soldats sont manquées, et on ne peut même s'arrêter au récif informe ni à l'air que chante Énée d'un ton héroïquement vulgaire. A part un petit chant du matelot Hylas, il n'y a rien dans les deux derniers actes qu'on puisse signaler. Le morceau d'ensemble que chantent

1. Cette fois encore, nous avons cherché à comprendre, à retrouver dans le duo le motif du septuor, et nous n'avons pu y réussir.

2. La valeur littéraire de cet article de Scudo, fort mal écrit d'ailleurs, n'est pas en question ici; cependant l'expression « suivre la destinée qui les pousse », méritait d'être pieusement recueillie...

les Troyens, le duo d'Énée avec Didon, la scène horrible de la mort de la reine, tout cela révèle une imagination surmenée et d'une rare impuissance.

» L'exécution des *Troyens* est aussi bonne que possible, si l'on songe aux difficultés que présente l'interprétation d'une telle œuvre. Madame Charton-Demeur, dont le goût pourrait être plus pur, ne se tire pas mal du rôle de Didon, où elle est obligée, dans la scène finale, de pousser des cris de hyène. M. Monjauze est parfaitement digne de représenter l'Énée de M. Berlioz, car on ne peut pas être plus commun ni plus trivial que le héros de Virgile tel qu'il se montre travesti par le librettiste français. Les chœurs et l'orchestre méritent des éloges ; les beaux costumes, les décors très variés, les petits ballets, tout cela forme un spectacle assez imposant, où il ne manque guère que l'intérêt, la mélodie et le sens commun.

» ... En terminant cette analyse un peu rapide, je dirai que, si M. Berlioz a échoué comme poète et comme musicien dramatique dans l'œuvre qu'il vient de produire, les cinq actes des *Troyens* prouvent cépendant que l'auteur d'une telle conception n'est pas un artiste ordinaire et qu'il avait le droit de se faire entendre. Que M. Berlioz se rassure donc : s'il est tombé, il est tombé de haut, et son désastre n'affaiblira pas l'estime qu'on doit à un homme qui a consacré dix ans de sa vie à réaliser son rêve. « P. SCUDO. »

Dans *le Temps* du 17 novembre, le compte rendu de M. Johannès Weber est élogieux, bien que renfermant un certain nombre de restrictions[1]. M. Weber insiste sur les diffé-

1. Voir, dans la *Correspondance inédite*, une lettre de Berlioz remerciant M. J. Weber de son article (22 novembre 1863).

rences profondes qui existent entre les styles de Wagner et de Berlioz, mais ne se préoccupe pas de leurs points communs, ni du progrès marqué par *les Troyens* dans la musique dramatique française. Il loue Berlioz, « d'avoir laissé Mercure dans la coulisse, en le chargeant seulement de frapper un coup sur le bouclier d'Énée, pendant qu'on entend le cri répété : *Italie!* » Il blâme la symphonie du deuxième acte, mais vante très franchement le troisième et le quatrième actes. La chanson du jeune matelot qui regrette sa patrie est un chef-d'œuvre d'expression mélancolique et rêveuse; l'air d'Énée a des accents d'une puissance dramatique qui rappelle le style de Gluck... « Si l'on avait encore pu douter qu'il y eût en M. Berlioz un compositeur dramatique, ce doute ne saurait exister désormais. »

Dans *la Gazette musicale*, l'article de M. Léon Durocher est très admiratif; malheu-

reusement, M. Durocher loue avec le même enthousiasme toutes les œuvres dont il doit rendre compte, aussi bien *Rigoletto* que l'opéra de Berlioz, et, en particulier, *la Perle du Brésil*, dont l'apparition sur l'affiche du Théâtre-Lyrique annonce la défaveur croissante et la chute prochaine des *Troyens*.

Citons encore quelques articles élogieux : ceux de M. Fiorentino dans *la France*, et celui du *Ménestrel*, signé A. de Gasperini. Le ton de ce dernier article est même un peu exagéré ; l'œuvre est déclarée parfaite, d'un bout à l'autre.... D'ailleurs, plusieurs passages semblent indiquer une rédaction hâtive. L'auteur se méprend sur le sens d'effets très clairs cependant (dans le *septuor*), et il lui arrive de laisser échapper des phrases dont le typographe ne saurait être seul responsable, comme celle-ci : « Didon évoque le souvenir de *Cytise* et Enée celui de Cressida... »

Dans son compte rendu publié dans *le Monde illustré* (numéro du 14 novembre), M. Albert de Lasalle se livre aux plaisanteries suivantes :

« Ce dont M. Berlioz a horreur, c'est d'abord de la coupe symétrique des morceaux, de la division logique dans le discours musical. Or notez qu'il ne s'agit pas ici d'une convention ni d'une routine dont on puisse faire bon marché, mais bien de la condition essentielle de toute chose dont on veut saisir notre entendement. La loi du syllogisme domine l'art malgré ceux qui veulent l'éluder, et les systèmes les plus hardis, en tant qu'ils soient admissibles, ne sont que des manières plus ou moins heureuses de cacher l'aridité...

» L'auteur des *Troyens* a aussi une antipathie très décidée pour l'accord parfait, qu'il trouve probablement d'une simplicité trop primitive. Aussi donne-t-il à profusion dans les dissonances les plus téméraires et s'aventure-t-il

dans des successions harmoniques dont il retarde indéfiniment la conclusion; c'est presque de la taquinerie...

» M. Berlioz n'aime pas non plus les rythmes précis [1]...

» ...Et puis pourquoi cette sobriété de notes brèves? Quelle que soit la gravité du sujet, les blanches et les rondes finissent par accabler...

» ...Je souhaite un musicien qui me chante des mélodies neuves; mais au moins faudrait-il qu'il daignât les écrire... en musique.

» ...Au deuxième acte, arrivée d'Énée et des Troyens à la cour de Didon; musique insaisissable... Vient ensuite un intermède intitulé *la Chasse royale*, et qui est bien ce qu'on peut imaginer de plus inouï, de plus grotesque et de plus inénarrable. A cet endroit de la partition la musique cesse et le bruit commence... »

1. Ceci, doit sans doute se lire : les scènes tragiques ne sont pas rythmées en contredanses...

Comme tous ses confrères, M. Albert de Lasalle admet le septuor, le duo et un air de ballet. Il prodigue de chauds éloges au septuor... La fin de l'article est aussi forte que le commencement.

Voici maintenant des extraits de l'article de M. B. Jouvin, critique influent et écouté, en 1863.

« ...Après quelques mesures d'orchestre d'un caractère indécis et monotone (cette introduction formée de vagues accords se nomme un *lamento instrumental*), la toile se lève...

« ...Je voudrais louer ce premier chœur ainsi que le récitatif et l'air de Didon ; mais le caractère que le compositeur a voulu leur donner m'échappe absolument. Cette impolitesse involontaire que je fais au musicien, j'en demande pardon au poète, qui s'efforce du moins d'écrire des vers qui ne soient pas des vers

d'opéra. Ce début de la reine est d'une langue nette et ferme; mais un peu de musique n'eût rien gâté.

» ...Le musicien a bien rendu la réponse à la fois compatissante et ironique de la confidente, ce « Vous aimerez, ma sœur ! » qu'il ne doit point à Virgile ; mais, dans ce duo traînant et allongé, l'oreille ne sait à quoi s'accrocher : harmonie et mélodie, tout lui échappe ; elle est aussi incapable d'embrasser le contour de cette mélopée qui se dévide, qu'il est impossible à notre main de saisir le brouillard. »

Vient ensuite l'analyse de *la Chasse royale* :

« Ici, je me récuse tout à fait. Si les violentes et horribles dissonances qui se poursuivent à travers les voix de l'orchestre sont de la musique; si ce charivari, qui dépasse en mystification la pitoyable et vaniteuse déconvenue de Jean-Jacques au concert de Genève, est de

l'art, je suis un barbare ! et j'en suis fier ! et je m'en vante !... »

M. Jouvin s'enthousiasme pour le *septuor*, dont il veut obstinément faire un *quintette* : « Dans ce *quintette*, M. Hector Berlioz s'est montré artiste de génie... Ce *quintette* est la plus haute expression à laquelle puissent atteindre en s'unissant la poésie et la musique... Le duo qui suit, entre Énée et Didon, est d'une grâce non moins achevée... »

« ...Au troisième acte, un jeune matelot phrygien chante un air du pays en se balançant au haut du mât d'un navire. Je réponds qu'Hylas ne se balance point, et je ne suis pas très certain que M. Cabel chante, — ou, s'il chante quelque chose, je dirai :

> Après la la chanson d'Hylas,
> Hélas !

» Mais j'arrive à la grande scène où Énée

voit lui apparaître les spectres de Priam, de Chorèbe, de Cassandre et d'Hector. A la place de M. Carvalho, j'aurais fait, pour la circonstance, emplette de spectres plus familiers à l'auditoire, et voici les paroles que j'aurais mises sur leurs lèvres pâles, agitées par l'indignation :

« LE PREMIER SPECTRE, *s'adressant à Hector* » *Berlioz* : « Je suis Gluck ! Tu m'admires, tu » as parlé dernièrement de mon *Alceste* avec » une rare éloquence, et tu déshonores aujour- » d'hui mon récitatif, si mâle dans sa sobriété, » si grand dans sa simplicité ! »

« LE DEUXIÈME SPECTRE : « Je suis Spon- » tini ! Tu as aimé ma *Vestale* plus que ne l'a » fait Licinius, tu te dis mon disciple, et tu » éteins avec l'eau bourbeuse de tes mélopées » traînantes le rythme enflammé : *Arrachez* » *ces bandeaux !* que j'ai légué à mon compa- » triote Rossini ! »

« LE TROISIÈME SPECTRE : « Je suis Beethoven !

» l'auteur de tant d'immortelles symphonies, » arraché brusquement par ta symphonie de » *la Chasse royale* à ces rêves de la tombe que » font les illustres morts sur le chevet de leur » gloire ! »

« LE QUATRIÈME SPECTRE : « Je suis Charles-» Marie de Weber ! Après avoir appris à mon » école le coloris instrumental, tu me voles ma » palette et mes pinceaux pour barbouiller des » images dignes d'un peintre d'enseignes ! »

Après cette remarquable invention, M. Jouvin déclare qu'on aurait pu supprimer sans inconvénient le dernier acte. Il tient à ajouter, pour finir, que « Énée et Didon n'ont dans la pièce ni plus ni moins d'importance que le second hautbois ou le troisième cor ».

Un article extrêmement curieux est celui de Paul de Saint-Victor, dans *la Presse* (9 novembre). Le poète — ce mot n'est pas déplacé —

se laisse emporter par d'enthousiastes admirations, exprimées dans une langue superbe. Mais le *dilettantisme* littéraire et artistique de Paul de Saint-Victor est troublé par les plus étranges préjugés musicaux. On devine trop bien ici une complète ignorance de la musique, et cet esprit original et personnel est entravé par tous les lieux communs qui traînent dans le public sur la mélodie, l'inspiration, la clarté et l'obscurité. Aussi Paul de Saint-Victor fait-il preuve d'une inconséquence rare et parfaitement explicable d'ailleurs... Il appelle la *chanson d'Hylas* une « barcarolle sans rythme et sans forme », et la rapproche de « la cantilène fastidieuse que psalmodiait le berger du *Tannhaüser* », et plus loin, il admire « le grand air brisé et saccadé d'Énée se reprochant son départ. »

M. Arthur Pougin, dans le *Supplément à la biographie universelle des musiciens*, de Fétis,

cite le quatrain suivant, comme spécimen des épigrammes adressées à Berlioz au sujet de son opéra :

La race des Troyens aux Hectors est funeste;
L'un périt en héros sans pouvoir les sauver,
L'autre tombe étouffé sous les plis d'une *veste*,
En voulant les ressusciter.

Nous ajouterons à cette épigramme des extraits d'une brochure de E. Thoinan[1], brochure encadrée de noir, ornée de trois larmes funéraires, et dont le titre est ainsi conçu :

L'opéra des Troyens au Père-Lachaise, lettre de feu Nantho, ex-timbalier soliste, ex-membre de la société des buccinophiles et autres sociétés savantes. Paris, Towne, 1863.

La lettre de l'amateur « qui gît au Père-Lachaise » est adressée « à sa maîtresse qui

1. *E. Thoinan*, pseudonyme d'Ernest-Victor Roquet, né à Nantes, le 23 janvier 1827, et que les bibliographies ont l'habitude de traiter d' « écrivain musical distingué. »

repose au cimetière Montmartre ». L'auteur suppose que les âmes des compositeurs illustres se livrent à un concert nocturne dans le *Bosquet des musiciens*, au Père-Lachaise.

» ... C'étaient Grétry, Boïeldieu, Gossec, Catel, Hérold, Nicolo, Lesueur, Berton, Paër, Chopin, Bellini, Habeneck, Reicha, Ad. Adam, Halévy, Panseron, Onslow, Kreutzer, J. Strunz, Gaveaux, Ignace Pleyel, Castil-Blaze, Nourrit, Garat, etc., etc... Cherubini occupait le fauteuil de la présidence... On entendait une musique douce et pénétrante, sortant des arbres, du ciel, de l'air, de partout enfin. C'était un mélange des plus pures mélodies de l'école française : *Champs paternels*, de *Joseph; Une fièvre brûlante*, de *Richard; Pauvre dame Marguerite*, de la *Dame blanche; la Veillée de David*, de Lesueur; *Souvenirs du jeune âge*, du *Pré-aux-Clercs; Quand de la nuit*, de *l'Éclair*, etc., etc.

» ... Cherubini, s'étant levé, prononça les paroles suivantes :

» Feu messieurs,

« Un fait de la plus haute gravité s'est passé » près de nous, dans le monde des vivants. » Un opéra vient d'être représenté avec un » bruit de réclames et de louanges si auda- » cieuses, que nous avons dû y prêter attention. » Cette composition, intitulée *les Troyens*, a » succombé ces jours derniers. Ainsi qu'il est » d'usage, nous sommes réunis pour examiner » s'il y a lieu de recevoir dans cette enceinte » cet opéra mort-né et si nous pouvons lui » donner la sépulture. Après le rapport de » notre ami Méhul, la discussion sera ouverte » et suivie du vote par boules blanches et » noires. »

» Lesueur regarde le ciel en soupirant, et Bouilly tire de sa poche un énorme mouchoir

à carreaux. Castil-Blaze, prévoyant une pluie de larmes, lui propose une éponge »...

» Méhul déclare qu'il a eu « l'inestimable bonheur de quitter la terre à une époque où le jeune et peu intéressant Hector ne jouait encore que du flageolet et de la guitare »... Et il ajoute :

« Devons-nous accorder la sépulture à
» l'opéra *les Troyens*, paroles et musique de
» M. Hector Berlioz, membre de l'Institut,
» chevalier de la Légion d'honneur, biblio-
» thécaire du Conservatoire, critique du *Jour-*
» *nal des Débats*, entrepreneur de festivals, et
» faisant généralement tout ce qui concerne
» son état? (*Hilarité.*)

» ...Nous avons tous conclu à la nullité de
» l'œuvre ; pas une voix ne s'est élevée contre
» ce jugement, prononcé avec un ensemble
» bien rare quand il s'agit de musique. Cette
» unanimité peu habituelle est, selon nous,

» sans réplique ; nous pouvons donc affirmer
» ici que l'élucubration musicale appelée *les*
» *Troyens* est manquée d'un bout à l'autre.
» Pâle, débile, et se traînant avec peine jusqu'à
» la fin du cinquième acte, cet opéra difforme
» et malsain a eu, malgré des soins empressés,
» une agonie longue et pénible. Il n'était pas
» né viable... il est mort!!!... Le public se
» contente, aux représentations des *Troyens*,
» de hausser les épaules, de sourire, de s'en-
» nuyer et enfin de se sauver avant la chute
» du rideau... Vous parlerai-je ici de la cri-
» tique musicale et des articles élogieux de
» quelques journaux?... Quelques-uns de ces
» messieurs ont même dépassé les limites per-
» mises, et, pour peindre l'effet qu'ils ont pro-
» duit, je me vois forcé de me servir d'une
» image vulgaire, mais significative. Ces thu-
» riféraires ont craché en l'air, et la chose est
» tombée sur le nez *fantastique* de l'auteur de

» la *symphonie* du même nom. (*Hilarité pro-*
» *longée.*)

» ...Je conclus, pour ma part, au refus de sépulture, et je vote pour la crémation des *Troyens* ». (*Vifs applaudissements.*)

» ...Le dépouillement du scrutin ne donne que des boules noires. Lesueur s'est abstenu. (On exécute le finale de *la Juive.*) »

Nous terminerons ce résumé bibliographique par la note pleine d'ironie que Berlioz lui-même a cru devoir ajouter à sa partition des *Troyens*. Cette note se trouve à la dernière page de la partition chant et piano, sous le titre charitable : *Avis*.

« L'auteur croit devoir prévenir les chanteurs et les chefs d'orchestre qu'il n'a rien admis d'inexact dans sa manière d'écrire. Les premiers sont en conséquence priés de ne rien changer à leurs rôles, de ne pas introduire des hiatus dans les vers, de n'ajouter ni broderies

ni appogiatures, dans les récitatifs ni ailleurs, et de ne pas supprimer celles qui s'y trouvent. Les seconds sont avertis de frapper certains accords d'accompagnement dans les récitatifs toujours sur les temps de la mesure où l'auteur les a placés, et non avant ni après.

» En un mot, cet ouvrage doit être exécuté tel qu'il est.

» Les accompagnateurs de la partition de piano sont aussi priés de ne pas doubler par des octaves les passages écrits en notes simples, et de n'user de la pédale qu'aux endroits où son emploi est indiqué ».

X

LES TROYENS

PREMIÈRE PARTIE

La Prise de Troie.

Le théâtre représente l'emplacement du camp abandonné par les Grecs dans la plaine de Troie. Le premier acte débute par un chœur en *sol majeur*, où la joie du peuple troyen, délivré de la présence des Grecs, est dépeinte d'une manière franche et très heureuse. Cette joie bruyante, expansive, prépare

un contraste saisissant : tandis que la foule court admirer le monstrueux cheval de bois abandonné par les Grecs sur le rivage, Cassandre apparaît. Un prélude lugubre devance l'arrivée de la fille de Priam. Dans un récitatif empreint d'une terreur sans cesse grandissante, elle se lamente sur l'aveuglement de Priam et de son peuple.

J'ai vu l'ombre d'Hector parcourir nos remparts,
Comme un veilleur de nuit... J'ai vu ses noirs regards
Interroger au loin le détroit de Sigée...
Malheur!... dans la folie et l'ivresse plongée,
La foule sort des murs, et Priam la conduit!...

Deux notes voisines d'un demi-ton, plusieurs fois répétées par la clarinette et les cors, et suivies d'une lente ascension chromatique, produisent ici un effet extraordinaire... D'une voix prophétique, Cassandre annonce la chute et la destruction de la puissance troyenne.

Malheureux roi, dans l'éternelle nuit,
C'en est donc fait, tu vas descendre !

A cette phrase sombre succède une deuxième phrase d'un caractère tendre et gémissant : le souvenir de Chorèbe, son fiancé, émeut Cassandre et lui arrache des larmes ; cette mélodie est déchirante... ; un sinistre accompagnement des cordes ramène la phrase primitive, qui s'élève de nouveau, plus forte, plus passionnée, dans un tragique désespoir, sur les traits frémissants des contrebasses.

Chorèbe entre en scène. Son dialogue avec Cassandre a des parties de valeur très diverse : le style des récitatifs est beau, très vigoureux. Après l'*andantino* en *mi naturel majeur* dont l'expression suave nous paraît un peu cherchée, un peu emphatique, viennent d'émouvants récitatifs, et l'*andante* en *fa* de Chorèbe, page d'une beauté peu commune. Rarement l'inspiration s'est soutenue à une pareille hau-

teur; le jeune Chorèbe essaye de calmer les inquiétudes de Cassandre en lui montrant la paix universelle de la nature et des hommes : « Écoute, lui dit-il, ce murmure de la brise, ce bruit lointain de la mer aux caps de Ténédos; écoute la chanson du pâtre dans la plaine et le gazouillement des oiseaux... Écoute, c'est l'hymme harmonieux de la paix. »

La mélodie se déploie, calme et solennelle, avec une complète liberté. Que nous sommes loin de la convention étroite de l'ancien opéra! L'accompagnement, exclusivement descriptif, est doux, charmant, plein de couleur et de poésie. Après cet *andante* vient un *allegro* : *Quitte-moi dès ce soir*, dont la convenance dramatique est très discutable et où Berlioz a fait reparaître, en le modifiant, le thème fondamental de la *Symphonie fantastique*. Quelques critiques ont voulu voir, dans l'emploi de ce thème bien connu, une faiblesse d'inspiration

ou un manque de conscience musicale. Ce dernier point nous paraît inadmissible : les sentiments de Cassandre et de Chorèbe cadrent fort bien avec ceux que Berlioz a voulu mettre dans la *mélodie mère* de la *Fantastique*, au moins pour ce qui est de la première partie de cette symphonie. Cette réminiscence volontaire a d'ailleurs son intérêt : Berlioz, à la fin de sa carrière, semble jeter un regard sur la route parcourue... Les luttes enflammées ne sont plus qu'un souvenir, les rêves irréalisés se sont évanouis, la maison paternelle est déserte, Henriette Smithson est morte... L'artiste relit ses partitions d'autrefois, il recueille la *mélodie aimée*, ce thème chéri qui brille comme une étoile au ciel noir, à travers les visions tourmentées de la *Symphonie fantastique*, et il lui réserve une place dans l'œuvre de sa vieillesse, dans le drame immortel des *Troyens*.

L'ensemble de Cassandre et de Chorèbe, in-

férieur, nous l'avons dit, au reste de leur duo, se termine par un émouvant récitatif, cri de douleur, adieu d'éternelle fidélité que la jeune fille adresse à son fiancé.

> Eh bien ! voilà ma main,
> Et mon chaste baiser d'épouse !...
> Reste ! la mort jalouse
> Prépare notre lit nuptial pour demain !.

Le deuxième acte s'ouvre par un morceau splendide, la *Marche religieuse*, chantée par le peuple et les prêtres. Berlioz a cherché à imiter l'harmonie antique : la phrase chorale, dont les parties réalisent des accords sans cesse consonants, passe, en huit mesures, par les tons successifs de *ut majeur, ut mineur, ré bémol majeur, la bémol majeur*. L'impression produite a quelque chose de sévère, d'abrupt; ces tonalités qui s'imposent « tout d'une pièce », présentent un saisissant caractère de grandeur, que vient accuser encore la sonorité

mordante des trombones. Le début : *Dieux protecteurs de la ville éternelle*, est d'une ampleur immense, et la péroraison ne lui cède en rien au point de vue de l'effet; les voix s'élèvent en de superbes élans, puis soutiennent des notes lentes, graves, contenues, colorées de modulations hardies, et répètent plusieurs fois de suite l'invocation à Neptune :

Dieu de l'Olympe, Dieu des Mers!

Le chœur se termine par une longue tenue sur l'accord parfait d'*ut majeur*.

Nous ne nous arrêterons pas au *Combat du ceste*, qu'une musique vive et nette accompagne cependant. La *pantomime*, où Andromage apparaît tenant son fils Astyanax par la main, renferme un admirable *solo* de clarinette; la scène est d'une majesté antique ; on croit retrouver la noblesse et la simplicité du

théâtre grec... Signalons les commentaires du chœur : « Andromaque et son fils !...

> Les épouses, les mères,
> Pleurent à leur aspect... »

L'orchestre est plein de tendresse respectueuse et passionnée tour à tour, d'austère gravité, de profonde mélancolie... Priam bénit Astyanax, et la veuve d'Hector se retire à pas lents, dans le silence ému de la foule.

— Énée accourt; il raconte le prodige affreux dont il vient d'être témoin. Deux serpents, sortis des flots, ont dévoré le grand prêtre Laocoon, qui avait frappé du fer de son javelot le cheval de bois abandonné par les Grecs. Cette page a de la vigueur, mais n'est pas irréprochable, surtout au point de vue de la coupe des phrases. *L'ottetto* avec chœur : *Châtiment effroyable*, quoique musicalement fort beau, n'est pas en situation... Priam et

Énée, pour apaiser la colère de la déesse, de Pallas irritée par le sacrilège de Laocoon, décident de faire abattre les murailles, et traîner le cheval de bois jusque dans la ville. La foule s'élance aussitôt vers le rivage.

Restée seule sur l'avant-scène, Cassandre se désespère à la pensée d'une catastrophe imminente :

> Non, je ne verrai pas la déplorable fête...

Elle pleure sur la ruine de sa patrie, sur le malheur des siens et sur sa propre destinée... Dans le lointain, une harmonie joyeuse se fait entendre. C'est la marche triomphale annonçant l'approche du cortège; sous l'effort de mille bras, le monstrueux cheval est poussé vers les remparts de Troie; le chœur chante les louanges de Pallas :

> Du roi des Dieux ô fille aimée !

Cassandre, épouvantée d'un tel aveugle-

ment, ne peut contenir son angoisse; les exclamations de la jeune fille, brèves, hachées, s'échappent frémissantes, au milieu de l'allégresse de la marche troyenne[1].

> L'ennemi vient !... et la ville est ouverte !
> Ce peuple fou, qui se rue à sa perte,
> Semble avoir devancé les ordres de son roi !

Le thème triomphal reprend, plus près cette fois; quittant la tonalité de *si bémol*, il passe en *sol mineur*, et les arpèges des harpes accompagnent délicieusement les voix :

> Entends nos vœux, vierge sublime,
> Au son des flûtes de Dindyme,
> Se mêler au plus haut des airs !

Une nouvelle modulation, en *fa*, sert de réponse à ces paroles : une note imposante des

1. Cette marche reparaît dans *les Troyens à Carthage*, et le sens qu'il convient d'y attacher devient de plus en plus précis. Voir le chapitre suivant.

trombones la précède, et de gais appels du hautbois préparent la rentrée des harpes.

> Que la trompette phygienne
> Unie à la lyre troyenne,
> Te portes nos pieux concerts[1] !

Le chœur des femmes et des adolescents réplique aux prêtres et aux guerriers :

> Souriante guirlande,
> A l'entour de l'offrande,
> Dansez, heureux enfants !
> Semez sur la ramée
> La neige parfumée
> Des muguets du printemps !

C'est bien là l'ordonnance noble et gracieuse des fêtes antiques : ces harmonies des flûtes et des hautbois, des harpes et des trompettes, nous font voir, pour ainsi dire, les longues théories des vierges suivant les chœurs de rapsodes ou

1. Toute cette marche est merveilleuse d'inspiration et de couleur. Cependant, au cours des strophes que nous venons de citer, on peut remarquer des défectuosités prosodiques.

les phalanges guerrières dont le soleil fait reluire les casques magnifiques et les larges boucliers.

Le cortège entre en scène... Soudain les chants s'interrompent...

> Jupiter !...
> Qu'est-ce donc ? et pourquoi ce mouvement d'alarmes ?
> ... Dans les flancs du colosse on entend un bruit d'armes !

Hélas ! l'inquiétude ne dure qu'un instant : les cris, les avertissements de Cassandre ne sont pas écoutés de la foule, et la joie éclate de nouveau :

> Fiers sommets de Pergame,
> D'une joyeuse flamme,
> Rayonnez triomphants !

Une dernière fois, Cassandre se précipite vers les Troyens ; sa voix éperdue dissone sur l'harmonie de l'orchestre :

> Oui, la flamme ! la hache !...
> Fouillez les flancs du monstrueux cheval...
> Laocoon !... les Grecs !...

Le chœur a quitté la scène; la marche triomphale s'éloigne, mais on l'entend encore dans la coulisse...

...Plus d'espérance!
Vous êtes sans pitié, grands dieux!
Pour ce peuple en démence!

Et Cassandre accuse le ciel implacable :

O digne emploi de la toute-puissance!
Le conduire à l'abîme en lui fermant les yeux!
. . . .
Ils entrent... c'en est fait...

Sa voix se perd dans un sanglot, sur le tremblement des cordes... Tout est fini; le destin a condamné la ville de Priam :

Sœur d'Hector, va mourir sous les débris de Troie!

L'introduction du troisième acte est grandiose et sombre. Des sonneries de trompettes traversent le grondement des violons et des altos, les traits violents des basses, les gémissements des bois. Les Grecs se sont répandus dans la ville endormie. Le massacre a commencé,

l'incendie tord ses flammes au faîte des palais. Énée repose tout armé... Hector apparaît soudain et s'avance vers le fils d'Anchise ; les contre-basses jettent d'obscurs *pizzicati*, les timbales grondent sourdement et préparent un violent accord... Énée se réveille, et l'ombre d'Hector prononce les paroles suivantes :

Ah ! fuis, fils de Vénus ! l'ennemi tient nos murs !
De son faîte élevé Troie entière s'écroule !...
Un ouragan de flamme roule
Des temples aux palais ses tourbillons impurs...
Nous eussions assez fait pour sauver la patrie,
Sans l'arrêt du destin... Pergame te confie
Ses enfants et ses dieux !... Va !... cherche l'Italie !...

L'ombre s'évanouit... Panthée, prêtre troyen, Chorèbe, le jeune Ascagne, se précipitent dans la salle : « Priam n'est plus ! Les Grecs ont massacré les gardes de nos portes ! — O père, le palais d'Ucalégon s'écroule ! » Un long trait d'orchestre suit ces paroles d'Ascagne, inspirées par le vers fameux de Virgile :

Jam proximus ardet Ucalegon!

Une foule de guerriers entourent Ascagne, Énée et Chorèbe : « Aux armes, grand Énée ! Viens ! la citadelle tient encore ! Mars ! Erynnis ! conduisez-nous ! » Et tous s'élancent au dehors, dans une dernière tentative, pour sauver les dieux de Troie...

La scène change et représente le temple. Des femmes troyennes, en larmes, les cheveux épars, sont prosternées devant l'autel de Cybèle. Elles poussent des plaintes inarticulées... Tout à coup, Cassandre paraît, annoncée par le même dessin des cordes qui précède sa venue au premier acte. Les femmes tremblantes l'interrogent :

Tous ne périront pas... le valeureux Énée
Et sa troupe, trois fois au combat ramenée,
Ont délivré nos braves citoyens,
Enfermés dans la citadelle...
Le trésor de Priam est aux mains des Troyens!
Bientôt en Italie, où le sort les appelle,
Ils verront s'élever, plus puissante et plus belle,

Une nouvelle Troie...

— Et Chorèbe !..

— Il est mort !

Les sanglots éclatent, mais l'héroïque Cassandre ne verse pas une larme... Elle se tourne vers ses compagnes éplorées; les gammes du quatuor alternent avec les tressaillements fiévreux des instruments à vent...

Mais vous, colombes effarées,
Pouvez-vous consentir
A l'horrible esclavage ! et voudrez-vous subir,
Vierges, femmes déshonorées,
La loi brutale des vainqueurs?

« Faut-il bannir tout espoir? » gémissent les femmes éperdues...

L'espoir !... ô malheureuses !

répond Cassandre, « ne voyez-vous pas, n'entendez-vous pas les cruels Myrmidons qui s'ap-

prochent du temple, notre dernier refuge? » Les femmes se lamentent. « Rien ne peut nous sauver de leur coups!... » Et Cassandre s'écrie :

... Rien, dites-vous ?...
Si l'honneur vous anime,
Pour qui donc cet abîme
Ouvert devant vos pas?
Pour qui ce fer, et ces cordons de soie,
Sinon pour vous !... femmes de Troie ?
. . . .
... — Héroïne d'amour
Et d'honneur, tu dis vrai ! nous te suivons!

« Le jour ne vous trouvera pas par les Grecs profanées? » reprend Cassandre:

— Non, Cassandre, nous le jurons!

« Vous ne paraîtrez pas en triomphe traînées? » poursuit la vierge sublime...

— Jamais ! jamais ! Avec toi nous mourrons!...

A partir de la première apostrophe de Cas-

sandre : « Mais vous, colombes effarées, » un souffle mystérieux anime toute l'harmonie. Quelque chose d'effrayant va se passer... Les femmes troyennes ont juré de mourir plutôt que de tomber aux mains des Grecs; elles entonnent un chœur grandiose :

Complices de sa gloire,
Et partageant son sort,
Des Grecs, par notre mort,
Flétrissons la victoire !
Pures et libres nous vivions...
En cette nuit fatale,
Pures et libres descendons
A la rive infernale !

Rien n'égale le tragique enthousiasme de cette strophe, accompagnée par la vibration rapide des harpes... Quelques femmes sont restées à l'écart et n'ont pas prononcé le serment de mort. Cassandre les invective et les chasse : « Allez vivre, Thessaliennes ! » L'hymne est entonné de nouveau. Cette musique semble chargée d'électricité... on dirait qu'une nuée d'o-

rage, pleine d'éclairs, couvre la scène de son ombre terrible. Le glaive haut, les Grecs se précipitent dans le temple : les femmes troyennes se dressent devant eux, superbes, échevelées[1]. L'instant fatal est venu, les cordes des harpes frémissent et résonnent, le chœur s'élève une troisième fois, plus fier, plus emporté, plus triomphal :

Pures et libres descendons
A la rive infernale!

Cassandre se frappe et tombe ; sanglante, elle brave encore les Grecs. Énée et ses compagnons ont sauvé les dieux de Troie... ils iront fonder, au delà des mers, une nouvelle patrie troyenne, plus grande et plus glorieuse que la première.

1. Les mots nous manquent pour traduire l'effet de la phrase si fière des femmes : « Ouvre-nous, noir Pluton, les portes du Ténare, » enlacée aux exclamations sublimes de Cassandre : « Chorèbe ! Hector ! Priam ! Roi ! Père ! Frère ! Amant ! je vous rejoins !... »

... Malgré vous,
Aux chemins de l'Ida déjà les voilà tous!

Les Grecs s'arrêtent; ils hésitent... les femmes troyennes montent sur le parapet qui environne le temple; dans une suprême invocation, elles se tournent vers la mer :

Sauve nos fils, Énée ...
. . . .
. . . . . Italie! Italie!

Et, jetant ce cri prophétique aux vainqueurs stupéfaits, elles se précipitent dans l'abîme.

Il importe de constater que cette scène prodigieuse est due tout entière à Berlioz. Dans *l'Énéide*, Cassandre est saisie, outragée et mise à mort par les Grecs; nulle bouche ne profère le cri vengeur : *Italie!* nulle voix n'invoque par avance Troie ressuscitée, la cité victorieuse, Rome, qui asservira la Grèce elle-même. Nous ne connaissons rien qui soit plus

dramatique et plus auguste que cette parole dernière, cette pensée d'invincible espérance, cet acte de foi dans l'avenir : toute la tendresse humaine de ces femmes, de ces épouses, de ces mères, s'unit au généreux orgueil d'un héroïque sacrifice, à l'amour de la patrie agonisante qui doit un jour revivre : « Sauve nos fils, Énée !... Italie ! Italie !... » Voilà ce que Berlioz a trouvé dans son génie et dans son cœur. Répétons-le, ceci lui appartient en propre... Autant il a suivi fidèlement Virgile dans *les Troyens à Carthage*, autant, dans *la Prise de Troie*, il a fait appel à sa libre imagination. Il a créé Cassandre, on peut le dire ; il a créé également Chorèbe : Virgile n'avait caractérisé le jeune guerrier que par ces quelques mots :

Insano Cassandræ accensus amore.

Créations admirables ! Berlioz aurait voulu les contempler, vivantes de la vie du théâtre,

animées par le chant et par le geste, par les magiques harmonies de l'orchestre. Quand *les Troyens* furent représentés au Théâtre-Lyrique, on dut supprimer la première partie de l'œuvre... Pour obtenir Didon, il fallut renoncer à Cassandre... « O ma noble Cassandre, s'écriait le pauvre musicien, mon héroïque vierge, je ne t'entendrai jamais ! » Hélas ! il disait vrai ; la mort arriva avant la réalisation de ce rêve : Hector Berlioz n'a jamais entendu *la Prise de Troie*.

XIV

LES TROYENS

DEUXIÈME PARTIE

Les Troyens à Carthage.

Les Troyens à Carthage sont précédés d'une introduction destinée à rappeler la chute de Troie[1]. Le premier thème de ce

1. Ce *lamento*, beaucoup moins développé que les ouvertures ordinaires et qui se rapporte aux généralités du sujet, sans préciser des caractères ou des péripéties, est tout à fait comparable aux préludes que Richard Wagner a écrits pour ses drames lyriques.

lamento instrumental est écrit en *fa majeur*; mais ce ton ne s'impose dans l'orchestre qu'après une saisissante progression d'accords dont le premier est celui de *ré mineur*, frappé *fortissimo* comme au début de l'ouverture de *Don Juan*. La phrase des violons pleure comme un sanglot... elle passe ensuite aux violoncelles, encore assombrie, et dans le ton de *fa mineur*, cette fois. Les violons prennent ensuite une nouvelle mélopée, voisine de la première, à deux parties, qui plane au-dessus d'un chant lugubre de la basse. Des scènes tragiques apparaissent, des cris de désespoir, des gémissements douloureux se mêlent aux horreurs du carnage, à l'écroulement des palais entrevus dans une rougeur d'incendie...

Un rapsode s'avance sur la scène et raconte en quelques strophes la catastrophe où périt la grandeur troyenne. Des trompettes lointaines se font entendre; derrière la toile, deux chœurs,

l'un de rapsodes, l'autre de femmes, chante l'admirable *marche dans le mode triomphal* que nous avons décrite dans l'analyse de la *Prise de Troie.* Cette marche est cependant abrégée, et certains effets ont même disparu complètement. Après la marche, le rapsode répète le dernier cri de Cassandre; un *allegro agitato* très sombre ramène les idées évoquées dans le *lamento* et termine le prologue.

La toile se lève : le théâtre représente une salle de verdure du palais de Didon à Carthage. Un chœur délicieux, en *mi bémol*, accompagné d'une façon extrêmement animée par les violoncelles, dépeint la joie et le bonheur des habitants de Carthage. A ce chœur succède le *chant national* des Tyriens célébrant leur reine : *Gloire à Didon, notre reine chérie*, phrase large et puissante, suffisamment simple pour un hymme populaire, et cependant exempte de vulgarité. Le récitatif de

Didon : *Nous avons vu finir sept ans à peine*, est un chef-d'œuvre de déclamation majestueuse, royale, qu'illumine un souffle de poésie mélodieuse sur les mots : *Déjà, des bords lointains où s'éveille l'Aurore*... Vient ensuite un air de Didon : *Chers Tyriens*, joli de forme, mais qui ne s'élève pas au-dessus de la moyenne des airs d'opéra. La reine de Carthage distribue des récompenses aux constructeurs, aux marins et aux laboureurs; une musique très fouillée et très expressive accompagne la cérémonie. L'entrée des matelots est d'une originalité curieuse; mais le passage le plus remarquable est l'entrée des laboureurs, dont le thème, en *si mineur*, nous paraît charmant de tout point. Il y a cependant un reproche à faire à cette exposition du sujet : l'action est trop absente, on ne la pressent même que vaguement, et la valeur descriptive de la musique de Berlioz ne suffit pas à soutenir l'inté-

rêt. Certes, c'est une idée poétique que celle de cette description, que cette insistance de l'auteur sur la paix, sur la tranquillité sans alarmes dont jouit la population tyrienne; mais, au théâtre, l'attente doit sembler longue, le drame doit tarder trop à se dessiner.

Le chant national est repris par le peuple qui défile devant le trône de la reine. Didon et sa sœur Anna restent seules. Un prélude est exécuté par l'orchestre : le dessin gracieux et enjoué de ce prélude formera le premier thème instrumental du duo entre les deux femmes. Didon chante un admirable récitatif :

> Les chants joyeux, l'aspect de cette noble fête,
> Ont fait rentrer la paix dans mon cœur agité...

Une phrase caressante d'Anna s'élève sur la réapparition du thème du prélude, phrase d'une belle allure, où cependant il y a d'inutiles répétitions de mots. Anna demande à la

reine les motifs de ses précédentes inquiétudes :

> Quelle crainte avait pu vous troubler un instant?

Didon raconte son « étrange tristesse » et ses émotions mystérieuses... « Vous aimerez, ma sœur, » répond Anna. Didon veut repousser l'idée d'une union nouvelle et jure de garder fidèlement l'anneau de Sichée.

L'*andantino* contient le deuxième thème : une ravissante mélodie, accompagnée en tierces par les violons, glisse sur le bruissement des violoncelles :

> Sa voix fait naître dans mon sein
> La dangereuse ivresse...

Le sentiment ne se meut pas, il est vrai, d'une manière assez libre; mais quelle grâce, quelle persuasion enveloppante dans l'harmonie! et comme l'on sent un amour inavoué,

encore, ignorant de son objet, naître et grandir dans l'âme de la reine ! Irrésistible puissance de Vénus ! Les dieux agissent en maîtres sur les cœurs, ils dirigent les sentiments comme les actions des hommes... Un mouvement solennel de l'orchestre succède à l'aimable duo des deux sœurs : Iopas, le poète de la cour tyrienne, annonce à la reine que des étrangers demandent à être admis auprès d'elle. « Ce sont, dit-il, les députés d'une flotte inconnue, poussée vers Carthage par le hasard de la tempête. »

L'air de Didon :

Errante sur les mers,
Ne fus-je pas aussi de rivage en rivage
Emportée au sein de l'orage,
Jouet des flots amers !...

se développe sur un très bel accompagnement imitatif des cordes, inspiré de celui que Weber a écrit, au deuxième acte du *Freischütz*, pour

la mélopée d'Agathe à sa fenêtre. Les dissonances y sont très nombreuses, mais produisent un excellent effet, en correspondance parfaite avec le caractère des paroles. La conclusion est une émouvante paraphrase du vers de Virgile :

Non ignara mali, miseris succurrere disco.

Cependant les étrangers approchent. La marche troyenne entendue au début de l'opéra résonne de nouveau, mais dans le *mode triste*. Cette gémissante harmonie éveille des pressentiments confus dans l'âme de Didon, qui s'écrie, prêtant l'oreille au thème de la marche :

J'éprouve une soudaine et vive impatience
De les voir... et je crains en secret leur présence !...

Les Troyens apparaissent ; au milieu d'eux sont les chefs de la flotte, le prêtre Panthée, le jeune Ascagne, Énée lui-même sous un dégui-

sement de matelot. Ascagne, dans une déclamation lyrique des plus touchantes, demande à la reine un asile pour ses compagnons et lui offre des présents, souvenirs de la grandeur troyenne : le voile d'Hélène, la couronne d'Hécube... Ce n'est pas là le récitatif de l'ancien opéra; c'est une forme mélodique expressive, hardiment indépendante, qui réalise l'étroite union de la musique et de la poésie. Un gémissement des violons accompagne les vers :

O reine, sur nos pas une sanglante trace
Des monts de la Phrygie a marqué les chemins.

La grande catastrophe de Troie, la ruine et la mort d'un peuple, sont évoquées tout à coup dans cette lugubre déploration de l'orchestre. Nous ne nous permettrons qu'une seule remarque incidente au sujet de la réplique d'instruments à cordes qui suit la première phrase d'Ascagne. Cette réplique, nette, précise, très

en lumière, n'a pas été expliquée et pourtant sa signification n'offre aucune ambiguïté. C'est l'expression des sentiments des assistants et de Didon elle-même, sentiments de surprise, de vive curiosité et d'approbation pour les paroles qui viennent d'être prononcées. Ce commentaire rapide a pu être inspiré par le texte de *l'Énéide ;* Virgile, après le discours d'Ilionée, qui parle à Didon et lui demande asile, écrit ces vers :

Talibus Ilioneus : cuncti simul ore fremebant
Dardanidæ.

« Ainsi dit Ilionée et tous les Troyens font entendre un murmure approbateur. »

Au moment où Didon promet aux naufragés l'hospitalité la plus généreuse, Narbal, son ministre, accourt, apportant une nouvelle menaçante : les Numides, ennemis implacables de Carthage, s'avancent vers la ville pour l'assiéger... Énée laisse tomber son déguise-

ment de matelot; il sort de la foule, revêtu de ses armes étincelantes; il se fait connaître à Didon, il lui offre l'aide de ses Troyens ; la reine accepte, dans une phrase à la fois heureuse et fière, entrelacée à un thème des cordes plus expressif encore, où le trouble, la joie, l'espérance tressaillent en notes émues. A cette mélodie en succède une autre, non moins étonnante dans sa brièveté : « O ma sœur, qu'il est fier, ce fils de la déesse ! » L'ensemble guerrier n'est pas à la hauteur des beautés dramatiques précédentes, quoique d'un souffle large et puissant. Mais les adieux d'Énée à son fils Ascagne : « Viens embrasser ton père ! » respirent une mâle grandeur, une solennité religieuse, austère, profondément antique.

Le deuxième acte des *Troyens* est purement symphonique. Une pantomime et quelques cris « Italie ! » complètent le tableau. « Le théâtre

représente une forêt vierge d'Afrique au matin, » dit le livret. Cette grande page orchestrale comprend la description de la forêt, l'apparition des naïades, l'épisode de la chasse royale surprise par l'orage, orage pendant lequel Didon, réfugiée avec Énée dans une grotte, oublia Sichée pour la première fois, s'il faut en croire Virgile. Les cris « Italie ! » éclatent au milieu des grondements de la foudre ; puis la tempête s'apaise par degrés, les nuages se dissipent, la paix et la lumière renaissent.

Au début du troisième acte, Berlioz a écrit deux airs, chantés par Narbal et Anna, qui furent supprimés dès la deuxième représentation. Il faut bien l'avouer, la suppression de ces deux airs ne diminue point la valeur et l'intérêt de l'œuvre. Non qu'ils soient d'une forme inférieure : le *larghetto* de Narbal, *De quels revers menaces-tu Carthage, sombre*

avenir? est admirable d'inquiète gravité, et, au point de vue de la musique absolue, on peut regretter sa disparition; mais la cavatine d'Anna, quoique remarquable, est beaucoup moins parfaite, et, surtout après la symphonie du deuxième acte, le spectateur désire voir et entendre des personnages plus dramatiques que la sœur de la reine et que son prudent ministre. Au début des *Troyens*, l'action est en général un peu lente; l'émotion tragique ne se retrouve dans toute sa force qu'à partir de la grande scène d'Énée, au quatrième acte.

Un superbe retour du chant national tyrien annonce Énée et Didon. La reine entre, accompagnée du héros, et suivie d'Ascagne, de Panthée, d'Iopas et d'un cortège nombreux. Viennent des airs de ballet, dont le premier et le troisième sont merveilleux, l'un par ses voluptueuses séductions, l'autre par sa couleur

orientale, la bizarre psalmodie des voix, et l'étrangeté de l'harmonie.

> Assez, ma sœur, je ne souffre qu'à peine
> Cette fête importune...

murmure languissamment Didon. Sur sa demande, le poète Iopas chante la vie pastorale et les travaux bénis de Cérès. Cet *andante* est charmant, instrumenté avec délicatesse... la reine interrompt Iopas et se tourne vers Énée. Lorsqu'on écoute l'admirable récitatif :

> ... Ah! daignez achever
> Le récit commencé de votre long voyage
> Et des malheurs de Troie...

les vers de Virgile reviennent aussitôt à la mémoire :

> Trojanas ut opes et lamentabile regnum
> Eruerint Danai...

Énée apprend à Didon qu'Andromaque, prisonnière et esclave de Pyrrhus, vient enfin,

après de longs refus, de se laisser fléchir, et d'épouser le fils d'Achille. Didon jette un cri vraiment antique :

O pudeur!... tout conspire
A vaincre mes remords, et mon cœur est absous...

Cette exclamation est suivie d'un quintette entre la reine, Énée, Anna, Panthée et Narbal. Toute la scène étincelle de beautés dramatiques et musicales, bien que le développement des caractères y soit particulièrement gêné par les conventions traditionnelles de l'opéra, que Berlioz, cette fois du moins, n'a pas osé heurter de front.

Mais la nuit est venue. Énée se lève et prononce, sur le tremolendo des altos divisés et des violons à l'aigu, une phrase magnifique : *Nuit splendide et charmante*, qui amène le célèbre septuor :

Tout n'est que paix et charme autour de nous;
La nuit étend son voile et la mer endormie
Murmure en sommeillant les accords les plus doux.

Ce *septuor avec chœur* est d'une majestueuse sérénité. Le bruit lointain de la mer doit seul accompagner les voix... Ce long murmure de l'Océan, Berlioz l'a rendu par un *ut* constamment répété (flûtes, clarinettes et cors *pianissimo*), dont la sonorité douce et monotone se prolonge à travers les oscillations de l'harmonie. A intervalles égaux, dans la basse, résonne l'octave grave du ton de *fa*, sur un coup sourd de la grosse caisse, comme le bruit régulier de la vague qui déferle sur la plage. Cet accompagnement si simple, réuni aux accords des sept voix et du chœur, produit un effet indescriptible. Une paix mystérieuse plane sur ce chant sublime; cela est beau comme la nature elle-même.

Les dernières notes du septuor s'éteignent peu à peu; l'orchestre passe du ton de *fa* à celui de *sol bémol majeur*. M. d'Ortigue explique à merveille le mécanisme de ce chan-

gement de ton : la pédale *ut*, pendant le septuor, caresse plusieurs fois le *ré bémol*, comme si elle tendait à s'élever d'un demi-ton. Ce *ré bémol* devient alors la dominante nouvelle, de même que l'*ut* était la dominante du ton de *fa*.

Anna, Panthée, Iopas, Ascagne et Narbal se sont retirés; Énée et Didon, restés seuls, commencent un duo plein de flamme et de passion; passion qui s'avoue, passion ardente et vraie, telle que l'antiquité l'a toujours comprise. Cette inspiration admirable :

> Nuit d'ivresse et d'extase infinie...

aurait dû exciter l'enthousiasme des mélodistes les plus exclusifs; les hardiesses chères à Berlioz en sont complètement absentes, et cependant il n'y a pas disparate entre ce duo et le reste de l'ouvrage; tout y est parfait, le chant, l'accompagnement posé par le quatuor, la phrase de cor anglais qui ondule, amoureuse, et souligne

les aveux de Didon. L'auteur fait exprimer à sa musique tous les degrés d'une passion qui s'exalte jusqu'à l'ivresse[1].

A peine Énée et Didon se sont-ils éloignés, que Mercure apparaît, dans un *fortissimo* de tout l'orchestre. Il frappe de son caducée les armes d'Énée, suspendues à une colonne. L'airain vibre et rend un son lugubre... Le dieu répète la parole significative : « Italie ! »

Au quatrième acte, « lorsque le rideau se lève, le théâtre représente le bord de la mer couvert de tentes troyennes. On voit les vaisseaux troyens dans le port. Il fait nuit; un jeune matelot chante. »

Ce chant du matelot Hylas : *Vallon sonore*, écrit dans le mode *hypomixolydien*, est un

1. Une partie du texte de ce duo : « Par une telle nuit,.. » etc., est inspirée par une scène célèbre du *Marchand de Venise*, de Shakspeare.

des morceaux les plus achevés de la partition. Un long bercement des cordes, auxquelles s'ajoutent bientôt les clarinettes et les cors, reproduit l'oscillation lente des flots. La voix du jeune Hylas répète les refrains de la patrie absente, et, dans ce chant doux et triste transparaît l'inexprimable mélancolie des souvenirs, la nostalgie du sol natal, du bienheureux passé, de tout ce qui est loin, de tout ce que l'on n'a plus. A la date du 9 février 1858, Berlioz écrit à son fils une lettre touchante, où il lui parle de cette mélodie du jeune Hylas : « C'est une chanson de matelot; je pensais à toi, cher Louis, en l'écrivant, et je t'en envoie les paroles... »

Après une remarquable scène où les Troyens, épouvantés des appels mystérieux : « Italie ! » que des voix inconnues jettent dans la nuit, se proposent d'obtenir d'Énée un prochain départ, et de fuir Carthage pour jamais, vient un

dialogue assez peu intéressant entre deux soldats : « Par Bacchus, ils sont fous ! » Ce passage fut supprimé après la deuxième représentation.

Les soldats s'éloignent, Énée s'approche à grands pas. Ici le maître compositeur s'affirme d'une façon éclatante : sous le titre *allegro, récitatif mesuré*, il a écrit une superbe déclamation lyrique, comparable aux plus belles pages de *Lohengrin* :

Inutiles regrets ! je dois quitter Carthage !
Didon le sait !... Son effroi, sa stupeur
En l'apprenant, ont brisé mon courage...
Mais je le dois, il le faut !...

La phrase : *la triomphale mort par les destins promise*, est d'une magnifique allure. La mélodie vocale s'y enlace, en *canon*, à la répétition du même dessin par les instruments. Cet *agitato*, en passant de *fa mineur* en *fa majeur*, devient un mélancolique *andante* :

Ah ! quand viendra l'instant des suprêmes adieux,

où la musique atteint une expression déchirante, surtout aux paroles :

Lutter contre moi-même et contre toi, Didon !

qui reviennent deux fois, en *ut mineur* d'abord, en *la bémol majeur* ensuite, et l'effet du majeur est plus triste encore que celui du mineur. L'*allegro* suivant : *En un dernier naufrage*, est très inférieur à tout ce qui précède, surtout dans la péroraison, entachée de banalité et d'emphase. Un passage cependant y est fort beau : c'est l'invocation : *Reine adorée, bienfaitrice des miens !*

Un chœur invisible prononce le nom du chef troyen : *Énée !...* sur le *ré* de la clef de *fa*, tandis que les bois murmurent l'accord *si naturel — fa naturel — la bémol*. Le spectre de Priam surgit de l'ombre :

ÉNÉE.

De la sombre demeure
Messager menaçant, qui donc t'a fait sortir ?

LE SPECTRE DE PRIAM.

Ta faiblesse et ta gloire.

La voix surnaturelle reprend toujours la même note lugubre; successivement, les spectres de Priam, de Chorèbe et d'Hector apostrophent Énée :

Plus de retard... pas un jour... pas une heure !

Au *ré* de l'octave supérieure, Cassandre répète à son tour l'arrêt fatal : *Pas une heure !* en dissonance d'une seconde majeure avec l'orchestre, qui pose l'accord *si* — *mi* — *sol dièze* — *si*. Le spectre du roi soulève son voile :

Je suis Priam... il faut partir et vaincre !

Nouvelle dissonance du *ré* contre le *mi*, dans l'accord *si bémol* — *mi* — *sol naturel* —

si bémol[1]. Une dissonance de neuvième mineure s'accuse, terrible, dans une *forte* : un deuxième fantôme se dévoile aux yeux d'Énée...

Je suis Chorèbe... il faut partir et vaincre !

Énée recule vers le fond du théâtre, où il reconnaît Hector et Cassandre, debout devant lui. Un affolement saisit l'orchestre ; les deux spectres répètent l'ordre suprême :

... Il faut vaincre et fonder !

A ce mot de *fonder*, l'harmonie dissonante (accord de septième de dominante du ton de *sol*, avec renversement sur le *ré* — qui vibre au grave, dans les contrebasses — et augmenté d'un *mi bémol*) se résout par une imposante modulation en *sol majeur* : il semble

1. Si l'on fait abstraction du *ré dissonant*, la succession des deux accords cités est très analogue à une autre succession d'un effet saisissant, employée par Beethoven dans la deuxième partie de l'*allegretto* de la *symphonie en la*.

que la grandeur de Rome apparaisse tout à coup.

Énée se soumet à l'inexorable volonté qui vient de se manifester à lui. Il abandonnera Didon, il partira sur l'heure :

Je suis barbare, ingrat... Vous l'ordonnez, grand dieux!
Et j'immole Didon en détournant les yeux !

Un rythme rapide des cordes grandit dans l'orchestre : au milieu d'une harmonie pressée, inquiète, on sent sourdre et s'élever le thème encore voilé de la *marche triomphale troyenne*. Énée se tourne vers les tentes de ses compagnons :

Debout, Troyens! éveillez-vous, alerte !
Le vent est bon, la mer nous est ouverte,
Il faut partir avant le lever du soleil!

Le chœur des Troyens lui répond; soldats et matelots sortent des tentes et courent au rivage. Les flûtes, hautbois et clarinettes s'adjoignent au quatuor; le basson jette des gammes haletantes : Énée résume tous les combats,

toutes les angoisses du sacrifice, dans un cri sublime, héroïquement douloureux :

Ma tâche jusqu'au bout, grands dieux! sera remplie !

Et, maîtrisant aussitôt son émotion :

Alerte! amis! profitons des instants,
Coupez les câbles, il est temps !
En mer ! en mer ! — Italie! Italie !

D'une commune voix, les Troyens redisent le nom magique, le nom de la patrie nouvelle qu'ils vont chercher au delà des mers. L'orchestre frémit toujours et scande le rythme de la marche, dont la mélodie, comme enveloppée d'un nuage, tressaille fiévreusement à chaque appel des voix. Il semble, à écouter ce rythme obstiné, implacable, que le destin lui-même parle dans cette langue mystérieuse de l'orchestre, et, répétant sans relâche son arrêt, entraîne le chef troyen, l'arrache au bonheur, aux enivrements de l'amour... Pas un instant

de répit : « Viens ! viens !... » Une allégorie profonde et générale se dégage de cette scène. Le sens philosophique le plus élevé accompagne ici l'émotion dramatique.

Avant de quitter le rivage et de monter sur l'un des vaisseaux qui l'attendent, Énée adresse à Didon une suprême pensée.

« A toi mon âme... adieu !... digne de ton pardon, je pars...

Pour la mort des héros je te suis infidèle !... »

Nous n'essayerons pas de décrire cette musique poignante, la solennité de cet adieu, ces phrases désespérées et résolues tout à la fois que dessine le quatuor et qu'appuient les trombones sur l'agitation des autres instruments à vent, ces deux rythmes divers qui se croisent et se heurtent sans cesse... Toute la scène est d'une incomparable beauté, et nous n'en saurions vraiment dire autre chose.

Soudain, Didon paraît sur le théâtre. Elle voit les préparatifs, elle s'élance vers Énée : « Tu pars?... sans remords!... tu cours en Italie? » Accablé, Énée invoque comme excuse la volonté des dieux; Didon exhale d'amers reproches.

Il part!... il suit la voix d'implacables destins,
Sans écouter la mienne!... A ses lâches dédains,
Il me voit exposer ma douleur surhumaine
Et ma beauté de reine
Aux rires insolents de ses ingrats Troyens!

L'accompagnement gémit et pleure : « Il m'abandonne, dit la reine, sans qu'une larme humecte sa paupière! » Saisie de colère, comme la Didon de Virgile [1], elle s'écrie : « Non, Vénus ne t'a pas mis au monde!... Dans l'horreur des forêts, au fond des déserts, quelque louve

1. Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,
Perfide; sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, Hyrcanæque admôrunt ubera tigres.
Énéide, Livre IV.

hideuse t'a nourri de son lait! » Enée proteste de son amour et de sa reconnaissance. Didon l'interrompt; elle passe tour à tour de la fureur à la prière et aux supplications. Ici encore, Berlioz suit exactement Virgile : l'harmonie, d'une navrante douceur, souligne la phrase:

Encor si de ta foi j'avais un tendre gage!

« Si le doux visage d'un fils d'Énée me rappelait tes traits, si je pouvais presser ce fils sur mon sein, je me croirais moins abandonnée! » Bouleversé à la vue de cette douleur, Énée répond, dans un transport involontaire : « Je vous aime, Didon!... grâce!... grâce!... l'ordre divin pouvait seul remporter la cruelle victoire... » Peut-être sa résolution va-t-elle faiblir... Tout à coup, dans le lointain, distinct et libre cette fois, le thème triomphal de la *Marche troyenne* passe comme un éclair. Énée tressaille; Didon frémit au son de cet appel.

A ce chant de triomphe où rayonne ta gloire,
Je te vois tressaillir !
Tu pars ?...

ÉNÉE.

Je dois partir.

DIDON.

Tu pars !...

ÉNÉE.

Mais pour mourir ;
Obéissant aux dieux, je pars et je vous aime !

Didon se redresse, tremblante de colère et folle de désespoir :

Ne sois pas par mes cris plus longtemps arrêté :
Monstre de piété !
Va donc ! va ! je maudis et tes dieux et toi-même !..

Elle sort après avoir proféré cette imprécation. Un long tremolendo des cordes gronde sinistrement : le rythme du départ reparaît dans l'orchestre ; Énée, qui est resté un instant immobile, se dirige lentement vers les vaisseaux. « Italie ! Italie ! » répètent les voix

des Troyens prêts à couper les câbles... Une lueur blanchit à l'horizon, sur la ligne obscure de la mer. Le signal est donné, et, sur un dernier cri des matelots : « Italie ! » la marche troyenne fait retentir sa fanfare de victoire, qui se déroule glorieusement dans l'allégresse éclatante de l'orchestre[1].

Le premier tableau du cinquième acte représente une salle du palais de Didon.... La reine, étendue sur sa couche, ayant Anna et Narbal auprès d'elle, se lamente, en proie à une désolation sans bornes. Cependant elle ne peut croire qu'Énée ait déjà quitté le port, sans attendre le lever du jour. Enflammée par sa

1. Cet admirable duo — qui n'est pas un *duo* — « Errante sur tes pas » a été, bien entendu, supprimé dès la deuxième représentation. Il ne reste qu'un petit nombre d'exemplaires de la partition *chant et piano* où il soit conservé. D'ailleurs, il existe au moins trois versions différentes de cette partition, l'une plus mutilée que l'autre. La plus incomplète est presque la seule connue maintenant.

fatale passion, elle s'attache aux moindres espérances ; elle s'humilie, elle conjure Anna d'aller trouver le chef troyen, d'obtenir de lui qu'il retarde son départ, qu'il consente seulement à la revoir : « Va, ma sœur, l'implorer... de mon âme abattue l'orgueil a fui... » Anna soupire et s'accuse d'avoir encouragé le funeste amour de la reine ; mais c'était là l'inéluctable volonté des dieux... eux seuls commandent, il est vain d'espérer échapper au destin...

Hélas ! moi seule fus coupable
En vous encourageant à former d'autres nœuds !
Peut-on lutter contre les dieux !
Son départ est inévitable.,.
Et pourtant il vous aime...

— *Il m'aime* ! s'écrie Didon avec amertume :

Ah ! je connais l'amour, et si Jupiter même
M'eût défendu d'aimer, mon amour insensé
De Jupiter braverait l'anathème !...

L'accompagnement est palpitant de douleur

et d'angoisse... Des gémissements entrecoupés s'élèvent de l'orchestre. Jamais la musique n'a pleuré de la sorte... Didon poursuit :

> Mais va, ma sœur, allez, Narbal, le supplier,
> Pour qu'il m'accorde encore
> Quelques jours seulement... humblement je l'implore...
> Ce que j'ai fait pour lui, pourra-t-il l'oublier?...
> Et repoussera-t-il cette instance suprême
> De vous, sage Narbal, de toi, ma sœur, qu'il aime!...

La mélodie de ces vers est d'une cruelle tristesse; l'harmonie sanglote, et ce dernier mot : *De toi, ma sœur, qu'il aime*, a un accent déchirant que rien ne peut rendre... Brusquement Iopas se précipite dans la salle : les Troyens sont partis, les voiles de leurs vaisseaux disparaissent à l'horizon.

« Dieux immortels!... s'écrie Didon, il part! Armez-vous, Tyriens, Carthaginois, courez!... » Des accords stridents éclatent au milieu des imprécations de la reine abandonnée... et soudain : « Que dis-je?... impuissante fu-

reur!... Subis ton sort, et désespère! Dévore ta douleur, ô malheureuse!... » Non, Gluck n'a pas d'exclamation plus sublime! le cri d'Alceste : *O mes enfants!* n'est pas plus émouvant que ce cri de Didon : *O malheureuse!* caractérisé par une modulation saisissante en *sol majeur*. Les quatre syllabes accentuées sont prononcées sur le *ré* de la clef de sol, et la dernière sur le *ré* à l'octave au-dessous; l'harmonie, d'une grande simplicité, se réduit à deux acccords parfaits avec renversement sur le *ré : ré — sol — si*, suivis de l'accord de septième de dominante. Après l'accablement et le désespoir, la fureur se déchaîne de nouveau : « Et voilà donc la foi de cette âme pieuse! J'offrais un trône!... Ah! je devais alors exterminer la race vagabonde de ces maudits,

..... Et disperser sur l'onde
Les débris de leurs corps!

C'est alors qu'il fallait prévoir leur perfidie,
Livrer leur flotte à l'incendie,
Et me venger d'Énée, et lui servir enfin
Les membres de son fils en un hideux festin!...
A moi, dieux des Enfers!... L'Olympe est inflexible :
Aidez-moi! que par vous mon cœur soit enflammé
D'une haine terrible,
Pour ce fugitif que j'aimai!... [1]

Un dessein sinistre se forme dans sa pensée. Elle se tourne vers Anna :

Du prêtre de Pluton qu'on réclame l'office!
Pour apaiser mes douloureux transports,
A l'instant même offrons un sacrifice
Aux sombres déités de l'empire des morts...
Qu'on élève un bûcher! Que les dons du perfide,
Et ceux que je lui fis, dans la flamme livide,
Souvenirs détestés, disparaissent...

1. Ces imprécations de Didon, comme musique et comme texte, sont une traduction presque littérale de la poésie virgilienne :

.... « Proh Jupiter, ibit
Hic, ait, et nostris illuserit advena regnis!
Non arma expedient, totaque ex urbe sequentur,
Deripientque rates alii navalibus! ite,
Ferte citi flammas, date vela, impellite remos!
Quid loquor? aut ubi sum? quæ mentem insania mutat?
Infelix Dido? nunc te facta impia tangunt.

Anna, Narbal et Iopas se retirent. Didon parcourt la scène, en proie au plus violent désespoir : alors commence l'admirable récitatif mesuré : *Je vais mourir*, qui est un des chefs-d'œuvre de la déclamation lyrique; de lugubres répliques de la clarinette basse suivent ou accompagnent le tremolo serré des instruments à cordes :

— Je vais mourir !
Dans ma douleur immense submergée...
Et mourir non vengée !...

« Mourons pourtant! — oui, puisse-t-il frémir à la lueur lointaine des flammes de mon bûcher !.. S'il reste en lui quelque chose d'hu-

Tum decuit, quum sceptra dabas. En dextra fidesque !
Quem secum patrios aiunt portare Penates,
Quem subiisse humeris confectum aetate parentem!
Non potui abreptum divellere corpus, et undis
Spargere? non socios, non ipsum absumere ferro
Ascanium, patriisque epulandum apponere mensis? »
Énéide, livre IV.

main, peut-être il pleurera sur ma cruelle destinée.. »

..... Lui, me pleurer!... Énée! Énée!
Oh! mon âme te suit!
A son amour enchaînée,
Esclave, elle l'emporte en l'éternelle nuit!...

A ce cri succède l'emportement de la passion furieuse :

Vénus! rends-moi ton fils!

Une réponse inexorable retentit dans la basse... Didon pleure et tord ses mains tremblantes.

Inutile prière
D'un cœur qui se déchire!... A la mort tout entière,
Didon n'attend plus rien que de la mort!...

Toute cette page est pleine d'une douleur indicible; ce ne sont plus des notes et des paroles, ce sont des larmes et des sanglots.

Didon adresse un dernier adieu à la vie, à

tout ce qu'elle a aimé avant l'heure fatale où Énée lui est apparu...

> Adieu, fière cité, qu'un généreux effort
> Si promptement éleva florissante !

Cet *adagio* est une des plus belles inspirations de Berlioz. La clarinette l'accompagne de sa plainte mélodieuse, et le rythme, marqué par les cors, s'accuse en un glas mystérieux. Didon songe à sa ville, à son peuple, à sa sœur dévouée... Elle regarde encore une fois cette nature splendide, ce ciel qu'elle ne reverra plus, et le souvenir lui revient de cette nuit pleine d'étoiles où sa voix et celle d'Énée s'unirent dans un même cantique d'amour... Le thème de l'admirable duo du troisième acte reparaît, doucement murmuré par la voix de la reine et soutenu par le bercement suave des altos :

> Nuit d'ivresse et d'extase infinie...

A cette sublime réminiscence, il est impos-

sible de ne pas céder à l'émotion... Voilà bien la Didon de Virgile, cette désolée dont les gémissements ont traversé les siècles... Voilà bien la douleur, telle que nous l'a montrée la Grèce antique, dans le groupe immortel de Niobé, dans les regrets d'Iphigénie avant le sacrifice. Le plus grand éloge que l'on puisse faire de l'œuvre de Berlioz, c'est de l'égaler à de pareils modèles. Tant qu'il y aura des âmes humaines capables de comprendre le beau, ces âmes seront émues par le cinquième acte des *Troyens*.

La scène change ; le théâtre représente les jardins de Didon au bord de la mer. Un bûcher a été élevé ; les présents d'Énée y sont déposés. Les prêtres de Pluton procèdent aux rites de la cérémonie funèbre. Ce chœur, en *ut dièze mineur* :

Dieux de l'oubli, dieux du Ténare,

est empreint d'une sombre grandeur. Le *pianissimo* des cuivres y produit un effet extraordinaire, accompagné par les *pizzicati* des cordes graves. Anna et Narbal, le bras droit étendu vers la mer, prononcent la formule de l'imprécation qui doit dévouer Énée aux dieux infernaux :

S'il faut enfin qu'Énée aborde en Italie,
Qu'il y trouve un obscur trépas !
Que le peuple Latin à l'Ombrien s'allie
Pour arrêter ses pas !
Percé d'un trait vulgaire, en la mêlée ardente,
Qu'il reste abandonné sur l'arène sanglante,
Pour servir de pâture aux dévorants oiseaux !

Et le chœur reprend :

Des profondeurs du noir Tartare,
Entendez-nous, Hécate ! Érèbe ! et toi, Chaos !

Après un court récitatif de Didon, le motif du chœur des prêtres est murmuré de nouveau par les violons avec sourdines. La reine monte

sur le bûcher... Sur l'harmonie dissonante des clarinettes et du cor anglais, elle gémit, d'une voix à peine distincte :

D'un malheureux amour funestes gages,
Dans la flamme emportez avec vous mes chagrins !...

Elle se prosterne sur le lit et l'embrasse avec des sanglots convulsifs; tout à coup, se relevant, elle saisit l'épée d'Énée, tandis que les basses lancent, *fortissimo*, les deux premières mesures du chœur des prêtres de Pluton. Les violoncelles grondent, les bois font entendre un appel rapide...

Mon souvenir vivra parmi les âges,
Mon peuple accomplira d'héroïques destins !
Un jour, sur la terre africaine,
Il naîtra de ma cendre un glorieux vengeur !
J'entends déjà tonner son nom vainqueur !
Annibal ! Annibal !

Elle jette la tragique prophétie au milieu des traits frémissants des cordes, des phrases

menaçantes que proclame l'orchestre entier...

D'orgueil mon âme est pleine!...
C'est ainsi qu'il convient de descendre aux enfers!

Elle se frappe de l'épée... La foule se précipite sur le théâtre avec des clameurs d'effroi; Anna s'élance vers sa sœur expirante et cherche à la ranimer. Didon se relève à demi, l'œil hagard, comme fixé sur une vision surnaturelle... un sourd tremblement agite les instruments à cordes... la reine prononce des paroles entrecoupées :

Des destins ennemis implacable fureur!...
Carthage périra...

Elle se dresse debout sur le bûcher... une fanfare lointaine se fait entendre... Sur une toile de fond, le Capitole romain apparaît dans une gloire...

Rome!... Rome!... immortelle!...

Elle tombe morte. Les harpes vibrent, et,

superbe, irradiée, fulgurante, la *Marche triomphale troyenne* s'élève de l'orchestre. Et tandis que les Tyriens répètent le serment terrible de Carthage, le serment de haine et de mort, l'hymne de la ville éternelle monte et rayonne, planant sur les cris de vengeance, et résumant toute l'épopée romaine dans son éblouissante splendeur.

XV

CONCLUSION

La réhabilitation artistique de Berlioz a été glorieuse, et, si peu de musiciens ont souffert comme lui, il n'en est guère non plus qui se soient vus accueillis avec l'enthousiasme qu'inspirent maintenant ses œuvres. Pauvre grand Berlioz! S'il lui était donné de revivre quelques heures parmi nous, d'assister à l'une de ces exécutions de *la Damnation de Faust* où la vaste salle du Châtelet est trop étroite pour contenir la multitude de ceux qui viennent écouter et applaudir, comme il serait

payé de ses épreuves et des amertumes de sa vie ! Dès que les portes sont ouvertes, le théâtre est envahi; un bruit confus emplit la salle, partout règne une fièvreuse impatience. Mais soudain le tumulte s'apaise, le chef d'orchestre a fait un signe, et l'harmonieux murmure des altos s'élève dans le recueillement de la foule. Et toutes les voix de l'orchestre semblent s'éveiller; tout vibre, tout chante... Bientôt les cordes grondent, des fanfares guerrières scandent le rythme de la *Marche hongroise*, les cuivres éclatent en sonorités foudroyantes; le frémissement des batailles plane sur la salle tout entière, et quand l'orchestre jette au public haletant les derniers accords de l'hymne victorieux, les applaudissements retentissent, mille fois répétés, dans une immense acclamation.

Il semble que le public parisien ait à cœur de prouver la sincérité de sa conversion à

l'égard de la musique de Berlioz. Il a conscience de s'être trompé longtemps, d'avoir été injuste, d'avoir condamné une noble intelligence à des luttes douloureuses, au malheur, au désespoir. Il sait que Berlioz est mort tué par l'indifférence de ses compatriotes. Aussi, dans cet extraordinaire enthousiasme, dans ces transports fanatiques de la foule, l'observateur attentif devine quelque chose de plus que l'admiration provoquée par les beautés de l'œuvre. Ces beautés sont parfois trop hautes pour être aisément goûtées; le public ne fait parfois qu'entrevoir confusément le véritable sens des effets employés par le compositeur. Mais il tient à rendre un solennel hommage à Berlioz méconnu, et une grande pensée de réparation se dégage de ses applaudissements et de ses bravos.

La critique a été moins bien inspirée; ses jugements peuvent se classer en deux groupes

distincts. Parmi les écrivains qui traitent des choses de la musique, beaucoup considèrent Berlioz comme un réformateur extrêmement timoré; volontiers ils le déclarent « le plus original des symphonistes » ou « le plus lyrique des musiciens »; mais ils lui reprochent de n'avoir ni brisé la forme vieillie de l'*opéra*, ni ouvert à l'art des voies vraiment nouvelles. Ils n'admettent que deux systèmes en présence, deux écoles, deux noms; pour eux, la lutte demeure toute entre l'opéra de Meyerbeer et les drames du maître de Bayreuth, entre *les Huguenots* et *Parsifal*.

Tandis que ces critiques jugent insuffisantes et bornées les idées de Berlioz, de ce musicien accusé jadis de violer les traditions les plus sacrées de l'art, d'autres, au contraire, — et, par malheur, les plus influents, — en sont encore aux théories officielles de 1828... Ils ne veulent pas de Berlioz; ils signalent ses

œuvres comme dangereuses. Grâce à leurs efforts, les drames de Berlioz ont été et sont toujours systématiquement écartés de l'Opéra. Ces musiciens et ces critiques sont les mêmes qui ont nié *Carmen* et exilé *Sigurd*. Ils n'osent plus condamner Berlioz à voix haute; ils décernent au maître disparu des éloges d'une sincérité médiocre et d'une banalité parfaite, mais ils tremblent de voir certaines de ses œuvres, encore ignorées de la foule, sortir rayonnantes d'un oubli immérité, et, par leur seule apparition, ébranler des gloires douteuses et des renommées de mauvais aloi. L'envie et la haine n'ont pas été désarmées par la mort de Berlioz; elles s'attachent encore à quelques-unes de ses partitions, elles poursuivent ses élèves, les compositeurs suspects d'admiration pour l'auteur des *Troyens*.

De ces deux opinions dominantes de la critique, la première est la seule qui mérite que

l'on s'y arrête. Nous la croyons exagérée, et nous sommes convaincus que Berlioz a exercé une influence très-grande sur la musique contemporaine; son rôle et sa place resteront nettement marqués. D'ailleurs, Berlioz est immortel, toute question de forme mise à part, parce qu'il a su exprimer le sentiment vrai, la passion vraie. Les écoles sont de leur nature exclusives, et partant injustes, bien qu'elles fassent œuvre utile en rendant possibles des réformes nécessaires, et en *canalisant* des efforts isolés qui, hors d'elles, se perdraient peut-être sans atteindre leur but. La postérité, tout au contraire, sera juste et large à la fois; ce qu'elle cherche dans l'art, c'est une expression nette et supérieure des sentiments humains, des émotions de l'âme, des sublimes idées de l'esprit. Chaque artiste occupera son rang, chaque œuvre sera jugée au double point de vue de l'Idéal et de la Vérité, mais jamais

l'avenir n'adoptera une école, même grande et féconde, à l'exclusion de toutes celles qui l'ont précédée ou suivie.

Nous n'avons nulle envie de faire intervenir en art les questions de nationalité : l'Art est le patrimoine commun de tous les peuples et de toutes les époques. Les mœurs et les idées varient suivant les pays ; les civilisations se transforment et se renouvellent; seul, le cœur de l'homme ne change pas. Celui-là est artiste, qui a su le toucher et y faire naître l'émotion sainte du Beau, émotion qui ne se définit point, mais qui répond à des aspirations vraies, aussi grandes, aussi éternelles que l'âme elle-même. Celui-là est Phidias, Raphaël, Shakspeare, Corneille, Beethoven. Mais, si l'Art n'a pas de patrie, l'artiste en a une, et ses concitoyens doivent saluer son nom avec une pieuse reconnaissance. Qu'il nous soit permis d'appliquer ces considérations à la mé-

moire d'Hector Berlioz. Aujourd'hui surtout, la France doit se montrer attentive à sa propre gloire; elle doit rendre à l'un de ses enfants les plus illustres une justice trop longtemps désirée. Les jours prédits sont venus, le musicien triomphe dans son œuvre... voici l'heure de la consécration publique de sa renommée. Bientôt, nous l'espérons, Berlioz sera acclamé de tous : tous le revendiqueront, tous auront droit de le faire. Il n'est pas à un groupe, il n'appartient pas à une école. Berlioz est à la France.

NOTES ET COMPLÉMENTS

I

CHAPITRE II

BERLIOZ — LE MUSICIEN

Ce chapitre ne pouvait être qu'un aperçu très succinct des caractères qui distinguent la musique de Berlioz. Aussi avons-nous dû renvoyer le lecteur aux ouvrages spéciaux; entre tous ceux-ci, les plus utiles à consulter sont :

Henri Lavoix. — *Histoire de l'instrumentation.*

Octave Fouque. — *Les Révolutionnaires de la musique.*

Hector Berlioz. — *A travers chants.*

— — *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes.*

J. d'Ortigue. — *La Musique à l'église.*

Johannès Weber. — *Les Illusions musicales.*

Enfin, plusieurs biographies de Berlioz. Dans l'ouvrage d'Octave Fouque, le chapitre relatif à la parenté artistique de Berlioz et de Lesueur est extrêmement remarquable; mais il convient de rappeler ici que c'est aux indications et aux recherches de M. Henri Lavoix qu'Octave Fouque doit de l'avoir écrit.

2

CHAPITRE VI

ROMÉO ET JULIETTE

«. . Nous venons de nommer la *Symphonie avec chœurs :* selon toute probabilité, etc.... » Il est remarquable que Berlioz, dans la préface de *Roméo et Juliette,* qualifie lui-même son œuvre de « Symphonie avec chœurs », pour expliquer l'intervention de la voix humaine dans la dernière partie.

Au Conservatoire, on exécute assez fréquemment des morceaux de *Roméo et Juliette*. L'interprétation est admirable de précision et de délicatesse, cela va de soi, et il faut entendre là le *scherzo de la reine Mab* pour s'en faire une idée exacte... Seulement l'ouvrage est toujours *coupé* de la façon la plus déraisonnable : d'habitude, on supprime le *Convoi funèbre de Juliette*, et, après avoir commencé la scène des Tombeaux, on saute de l'Invocation au Serment que prononce le Père Laurence. Du reste, encore aujourd'hui, cette musique ne produit aucun effet sur le public, qui donnerait certainement toute la partition de Berlioz pour le premier concerto venu.

Pour ce qui est de la manière dont Berlioz a traité le drame de Shakspeare, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de M. Henri Lavoix : *les Traducteurs de Shakspeare en musique.*

3

CHAPITRE VII

LA DAMNATION DE FAUST — LE SUJET

Il existe une partition de Berlioz, publiée en 1829, devenue très rare, et intitulée : *Huit Scènes de Faust*. Ces huit scènes portent chacune une double épigraphe, tirée de Gœthe (*Faust*) et de Shakspeare. Elles se retrouvent dans la *Damnation de Faust*, modifiées, bien entendu, mais d'une manière assez peu profonde. Ces inspirations datent donc de la jeunesse de Berlioz (il avait alors vingt-cinq ans) et sont à peu près contemporaines de la *Symphonie fantastique*. En voici, du reste, la nomenclature et le résumé.

N° 1. *Chants de la fête de Pâques :* chœur d'anges et de disciples. Le début du chœur et la mélodie principale sont identiques à ceux de l'*Hymne de Pâques* dans *la Damnation*. L'orchestration est semblable : seulement la voix de

Faust n'intervient pas, et, à la reprise, le chœur d'anges s'ajoute à celui des disciples, sur une mélodie distincte, suivie par les flûtes :

> Vous qu'inspire son amour,
> Montez, troupe fidèle,
> Au céleste séjour
> Où sa voix vous appelle.

Il n'y a pas d'*Hosanna* final dans cette première version.

N° 2. *Paysans sous les tilleuls.* Le prélude de cette scène est le même que celui de la deuxième strophe du chœur, dans *la Damnation*. La mélodie primitive est moins simple, moins franche que sous la forme dernière arrêtée par Berlioz ; le rythme, très disloqué, coupe désagréablement les paroles. Le *presto* à *deux quatre* n'existe pas.

N° 3. *Concert des Sylphes.* Une première exposition du thème est ébauchée par la flûte et les clarinettes en *la*. Des appels et des réponses du chœur préparent la grande phrase vocale, la même que celle de *la Damnation*. Les paroles sont différentes, et, quoique un peu plus fidèles au

texte allemand, moins bien appropriées à la musique. En somme, les modifications que cette scène a subies l'ont sensiblement améliorée.

N° 4. *Chanson du Rat.*

N° 5. *Chanson de la Puce.*

Ces deux morceaux n'ont pas varié.

N° 6. *Le Roi de Thulé.* L'identité est complète. Sur la partition, on trouve cette note de Berlioz : « Dans l'exécution de cette ballade, la chanteuse ne doit pas chercher à varier l'expression de son chant suivant les différentes nuances de la poésie, elle doit tâcher, au contraire, de le rendre le plus uniforme possible : il est évident que rien au monde n'occupe moins Marguerite, dans ce moment, que les malheurs du roi de Thulé ; c'est une vieille histoire qu'elle a apprise dans son enfance et qu'elle fredonne avec distraction. »

Berlioz s'est bien gardé de reproduire cette note plus tard, dans *la Damnation*. « Il est évident » qu'en composant cette ballade, le musicien oubliait ses propres remarques ou plutôt n'y pensait pas encore : car l'esprit de cette note est

contradictoire avec le refrain mélancolique de l'*alto solo*, avec les réponses de ce même alto, et surtout avec la reprise finale de la première phrase, interrompue et terminée par de longs soupirs de regret. Marguerite, pendant qu'elle chante, pense à sa destinée, humble, solitaire, sans amour; elle se dit qu'il serait doux d'être aimée, et rêve pour elle-même le culte pieux, l'éternelle fidélité du roi de la légende. Il pourra être intéressant de comparer la conclusion du *Roi de Thulé* avec celle de la romance *la Captive*, composée par Berlioz sur les paroles de Victor Hugo.

N° 7. *Romance de Marguerite.* La première version est absolument la même que celle qui figure dans la quatrième partie de *Faust.* A la suite de cette romance apparaît le *Chœur des Soldats*, en *si bémol : Villes entourées de murs*, précédé de la sonnerie de la retraite. Berlioz a écrit en note : « Quoique ce chœur de soldats soit fort éloigné de la romance de Marguerite dans le drame de Gœthe, j'ai néanmoins joint ensemble

ces deux morceaux, pensant que le contraste résultant de l'opposition des deux caractères si différents pourrait augmenter l'effet de l'un et de l'autre. » Cette fois encore, Berlioz est revenu sur sa première inspiration, et n'a laissé dans la scène de Marguerite abandonnée qu'un ressouvenir du chœur des soldats.

N° 8. *Sérénade de Méphistophélès.* La mélodie est la même dans les deux versions; le dessin principal de l'accompagnement n'a pas changé non plus; mais cet accompagnement est fait par une *guitare* seule. Le chœur n'a point de rôle dans cette scène, et l'éclat de rire infernal est remplacé par un simple accord *fortissimo* des cordes arpégées avec le pouce.

4

CHAPITRES VIII et IX

LA DAMNATION DE FAUST. — LA PARTITION

Nous avons donné dans ces chapitres la cor-

respondance d'un certain nombre de scènes de *Faust* de Gœthe avec celles de la *Légende* de Berlioz. Voici quelques autres détails à ce sujet, relatifs à des passages où l'analogie est moins visible :

— L'*introduction : Le vieil hiver*... est inspirée : 1° par une phrase de Faust (1re partie, scène IV) : « Voilà le fleuve et les ruisseaux délivrés de leur couche de glace, grâce au regard doux et vivifiant du printemps... Le vieil hiver, dans sa faiblesse, s'est retiré du côté des âpres montagnes. » 2° Par le monologue de Faust dans la 2e partie (scène Ire) : « Le monde, encore enveloppé dans les vapeurs du crépuscule, s'épanouit déjà ; la forêt retentit d'une vie multiple et sonore, etc... le monde autour de moi devient un paradis. »

— Le *trio*, dans la troisième partie, procède de la scène du jardin (XIIe tableau) :

FAUST, *trépignant*. — Qui va là ?

MÉPHISTOPHÉLÈS. — Ami.

FAUST. — Animal !

MÉPHISTOPHÉLÈS. — Il est temps de se quitter.

. . . .

Faust. — Faut-il donc s'éloigner? Adieu!

Rien n'est plus curieux que de voir la transformation que ce fragment de dialogue a subie en passant par l'imagination de Berlioz.

— C'est à une transformation analogue que l'on doit la *Course à l'Abîme;* l'idée première de cette fantastique chevauchée est contenue dans une courte scène de *Faust* (1[re] partie, avant-dernier tableau):

La nuit, en rase campagne. — Faust et Méphistophélès, menant un galop retentissant sur des cavales noires.

Faust. — Qu'ont-ils donc à se remuer autour de ce gibet, ceux-là?

Méphistophélès. — Je ne sais ce qu'ils cuisinent et font.

Faust. — Ils vont, ils viennent, s'inclinent et se courbent.

Méphistophélès. — Un conseil de sorcières!

Faust. — Ils aspergent et consacrent.

MÉPHISTOPHÈLES. — En avant ! en avant !

— Quant à ce qui est de l'*Invocation à la Nature*, elle a pour origine quelques phrases de Faust (1re partie, XIIIe tableau, *Bois et Cavernes*) : « Esprit sublime... tu m'as donné la puissante nature pour royaume, la force de la sentir.... Et, lorsque la tempête mugit et gronde dans la forêt, roulant les pins gigantesques, secouant avec fracas les branches et les souches voisines, lorsqu'à leur chute les échos de la montagne tonnent sourdement, tu me conduis dans l'asile sûr des cavernes.... »

5

CHAPITRE X

L'ENFANCE DU CHRIST

La Bibliothèque Nationale possède une grande partition de *l'Enfance du Christ*, qui est en majeure partie manuscrite (de la main de Berlioz). C'est à cette partition que nous avons emprunté

l'autographe dont le *fac-simile* accompagne ce volume. A propos des autographes de Berlioz qui se trouvent à la Bibliothèque nationale, signalons un autographe très curieux, écrit au crayon sur la deuxième page de la partition d'*Harold en Italie*.

6

CHAPITRE XI

LES TROYENS — LEUR HISTOIRE

« Au moment où Berlioz écrit les *Troyens*, il est en avance sur tous les musiciens français, sur les Allemands eux-mêmes, un seul excepté... » Peut-être sera-t-il bon de faire remarquer que *Tristan et Yseult*, le grand ouvrage révolutionnaire de Wagner, n'a été représenté qu'en 1865.

FIN DES NOTES ET COMPLÉMENTS



FAC-SIMILE D'UN AUTOGRAPHE MUSICAL D'HECTOR BERLIOZ

(Trio des jeunes Israélites, dans la troisième partie de *l'Enfance du Christ*)

TABLE

FIN DE LA TABLE

Bourloton. — Imprimeries réunies, B.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT Ernst, Alfred
92 L'oeuvre dramatique de
B44E7 H. Berlioz

Music


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 02 05 002 7